O rio e a casa

ANA CLÁUDIA DA SILVA

O RIO E A CASA
IMAGENS DO TEMPO NA FICÇÃO DE MIA COUTO

© 2010 Editora UNESP

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

S578r

Silva, Ana Cláudia da

O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto / Ana Cláudia da Silva. - São Paulo : Cultura Acadêmica, 2010.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-112-6

1. Couto, Mia, 1955 - Crítica e interpretação. 2. Tempo na literatura. 3. Intertextualidade. 4. Ficção moçambicana - História e crítica. 5. Literatura africana (Português) - História e crítica. I. Título. II. Título: Imagens do tempo na ficção de Mia Couto.

11-0127. CDD: 869.8996793
CDU: 821.134.3(679)-3

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Editora afiliada:

Aos meus pais.

Agradeço aos professores Maria Célia de Moraes Leonel e Francisco Noa por definirem com mais clareza os rumos de minha pesquisa.
Com gratidão e amizade sempre renovadas, ao professor Luiz Gonzaga Marchezan, que me orientou no doutorado com apoio lúcido e sempre generoso.

Sumário

Prefácio

Há muito Ana Cláudia da Silva lê a ficção de Mia Couto. Sua dissertação de mestrado sobre o autor, no ano 2000, coincide com os avanços, no Brasil, dos estudos acerca da obra do escritor moçambicano. Este livro, *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto*, resulta da sua tese de doutorado no ano de 2010.

Mia Couto caracteriza-se dentro do sistema literário moçambicano como um fino contador de histórias, que se alimenta tanto da cultura de matriz banta, como da intertextualidade mantida com seus autores preferidos. Ana Cláudia flagrou, de modo apurado, mais uma travessura do autor: a maneira como o conto *Nas águas do tempo* (de 1994, publicado no Brasil em 1996) e o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (de 2002, com edição brasileira de 2003) mantêm uma autointertextualidade. Esta foi sua tese.

Dessa forma, o discurso literário poroso de Mia Couto sustenta uma literatura africana em língua portuguesa, o que a estudiosa tão bem discute enquanto disserta sobre a formação da literatura moçambicana. Noutro momento, então, o achado de Ana Cláudia: a análise da função da autointertextualidade – o modo como o conto encontra-se desenvolvido no romance, a partir de aspectos da trajetória das personagens, sua formação e seu aperfeiçoamento acerca do entendimento do mundo, do universo da sua cultura, da institucionalização de sua nação.

O método da literatura comparada apoia a tese deste livro a partir de nexos comparativos localizados entre as categorias da ficção espaço e tempo trabalhados pela teoria bakhtiniana; no caso, a que provê a ideia de cronotopo. Tempos e espaços, cronotopos, constituem-se em conectivos, conexões entre os universos literários do conto e do romance interpretados. Dessa maneira, as personagens, no imaginário de Mia Couto, vivenciam, no tempo e espaço, circunstâncias da sua vida que atravessam, sem limites, questões da tradição moçambicana mescladas às da modernidade, o que traduz o próprio fazer literário do autor.

As narrativas analisadas, no caso, perpetuam tal período intervalar, que acomoda valores oriundos de substratos mitológicos com as experiências de realidades historicamente localizadas. Dessa maneira, conforme *Mitologias*, de Roland Barthes, os mitos constituem falas que lhes foram roubadas e resultam noutras que não se mostram as mesmas, quer no tempo quer no espaço.

Assim, conforme a estudiosa:

> As culturas que subsistem na oralidade, em Moçambique, têm uma presença constante na obra do autor, que delas resgata elementos – histórias, mitos, crenças etc. – com os quais tece enredos que transitam entre o realismo e o inusitado das situações, permeados, sempre, de ironia, drama e crítica social, num equilíbrio que permite a abordagem de temas complexos – tais como as guerras, o racismo, a corrupção, o amor, a política e outros – de forma leve e bem humorada. Criatividade e competência literária, aliadas ao gosto de contar histórias e de permutar experiências tanto com o leitor como com outros autores, no diálogo intertextual, fazem da obra de Mia Couto um dos marcos mais importantes do sistema literário moçambicano. Por meio dela, uma identidade moçambicana, híbrida e, certamente, ficcionalizada, vai-se dando a conhecer em todo o mundo, abrangendo um número cada vez maior de leitores.

A ficção de Mia Couto, como vemos, não trabalha com demarcações de fronteiras entre o real e o sobrenatural, como demonstra o método de leitura de Ana Cláudia. O conto e o romance de Mia Couto em questão realizam, para o leitor, uma interlocução com a matéria literária atravessada pela oposição fundadora vida x morte, sensível a

toda a humanidade e, de forma singular, à sociedade moçambicana, alegorizada em situações, como já dissemos, que sobrepõem sua tradição à modernidade.

Ana Cláudia da Silva, leitora madura de Mia Couto, sempre soube que o ficcionista constrói suas narrativas por meio de motivos livres e composicionais, conforme observações de Tomachévski. Os livres funcionam de forma solta no âmbito das suas narrativas, transitam entre os mundos dos vivos e dos mortos; os composicionais deram à estudiosa os cronotopos – rio e casa, tematizados e figurativizados, configurados, que, para ela, constituíram-se no lugar da autointertextualidade. Diante disso, a autora realizou uma leitura e um inventário das obras voltados para o método comparado de análise literária. E deu-se muito bem.

Luiz Gonzaga Marchezan

Introdução

Nossa leitura da obra de Mia Couto iniciou-se ainda na fase de graduação, com a disciplina Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, em 1996. Chamaram-nos a atenção, primeiramente, os poemas do autor; somente depois viemos a saber, pela leitura de alguns textos críticos, que sua obra ficcional era mais vasta e de melhor qualidade; dedicamo-nos, então, à sua leitura. Desse interesse surgiu o projeto no qual fizemos um estudo comparado das personagens infantis em Guimarães Rosa e Mia Couto; deste, abordávamos especialmente o conto "Nas águas do tempo" (Couto, 1996).

Desde então temos acompanhado avidamente as publicações brasileiras da obra de Couto e também de alguma crítica. Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), a temática do romance pareceu-nos próxima à daquele conto e, durante a leitura desses dois textos, essa impressão só fez confirmar-se. Os elementos em comum nessas duas narrativas deram origem à hipótese de que o romance teria sido concebido a partir de uma ampliação temática do conto. Guardamos essa ideia durante alguns anos.

Em 2004, durante o curso de Especialização em Fundamentos da Leitura Crítica da Literatura, munidos de instrumentos teóricos que nos levaram a aprofundar nossa leitura do mesmo conto, tivemos a oportunidade de rever algumas questões que trazíamos conosco de

longa data. A primeira dizia respeito à historiografia literária moçambicana, cuja bibliografia é ainda muito restrita no Brasil; a segunda referia-se ao número crescente de trabalhos acadêmicos baseados na obra de Mia Couto. Vale lembrar que, desde que iniciamos nossa leitura da obra de Couto, o autor foi arrebanhando um grupo de leitores cada vez maior: suas publicações foram mais difundidas tanto pela sua presença na mídia quanto pelas suas frequentes visitas ao Brasil. Além disso, nossos estudos permitiram ampliar o leque de contribuições advindas da teoria literária, com as quais aprofundamos a reflexão sobre a obra de Couto.

Este livro constitui-se de três momentos principais: a reflexão sobre a historiografia literária de Moçambique, as considerações a respeito da fortuna crítica acadêmica produzida no Brasil e a análise da autointertextualidade na obra ficcional de Mia Couto.

No Capítulo 1, problematizamos algumas questões pertinentes à história da literatura moçambicana. Empreendemos, no início, uma discussão sobre a nomenclatura adotada para os estudos das literaturas africanas de língua portuguesa; a adoção de um ou outro termo para se referir ao conjunto dessas literaturas implica questões ideológicas que procuramos elucidar.

Em seguida, procuramos refletir sobre a natureza da historiografia literária à luz de estudos clássicos, como os de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1976; 1990), e de outros mais recentes, como aqueles produzidos no âmbito do Grupo de Trabalho (GT) em História da Literatura da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (Anpoll), nomeadamente os de autoria de José Luís Jobim (1998; 2005), Marisa Lajolo (1994) e Maria da Glória Bordini [199-?].

Somente então, respaldados pelas reflexões anteriores, dedicamo-nos à análise das contribuições de alguns autores que propuseram ou ajudaram a problematizar o pensamento sobre a história da literatura moçambicana. Nosso recorte restringiu-se, porém, aos textos de autores que ou estão publicados no Brasil ou se encontram nas bibliotecas universitárias do país. As propostas de periodização literária de Manuel Ferreira (1987), Fátima Mendonça (1988), Manoel de

Souza e Silva (1996) e Pires Laranjeira (1995; 2001) foram analisadas comparativamente. Em seguida, procuramos entender qual o lugar de Mia Couto na história literária de seu país, considerando sua obra como partícipe fundamental do processo de constituição do sistema literário moçambicano.

No Capítulo 2, apresentamos a fortuna crítica acadêmica (teses e dissertações) produzida no Brasil sobre a obra de Mia Couto. A partir de 42 trabalhos que pudemos reunir, observamos como se distribuem no território nacional; em seguida, tecemos algumas considerações sobre o modo como esses estudos referem-se ou não a esse *corpus* de crítica já constituído. Traçamos, na sequência, um histórico dessa produção, dividindo-a por ano de publicação, que se estende de 1994 a 2009. Procuramos apresentar cada um dos trabalhos refletindo criticamente sobre essas contribuições. O conjunto revelou-se mais vasto do que esperávamos, e a qualidade dos trabalhos produzidos nas diferentes universidades do país sobre a obra coutiana é, no geral, indiscutível. A leitura dessa fortuna crítica específica colaborou enormemente com a construção do repertório que mobilizamos, posteriormente, em nossa análise, seja pela apresentação de pontos de vista que ainda não havíamos considerado sobre a obra do autor, seja pelo confronto dos pressupostos dos demais pesquisadores com os nossos e pela procura de um posicionamento pessoal sobre as questões levantadas pelos colegas.

Nos Capítulos 3 e 4, por fim, analisamos a autointertextualidade na obra ficcional de Mia Couto, a partir de dois cronotopos essenciais que comparecem tanto no conto "Nas águas do tempo" (Couto, 1996) quanto no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003): o rio e a casa. O primeiro foi objeto da análise no Capítulo 3; o cronotopo da casa, por sua vez, foi analisado no capítulo seguinte.

Passemos, portanto, à leitura do resultado desse longo e fecundo percurso pela história, pela crítica e pela análise literárias. Vale lembrar que em nossa leitura mobilizamos um repertório particular, constituído pela soma das leituras teóricas e literárias que realizamos durante nosso percurso formativo. Tudo isso implica a construção de um ponto de

vista obrigatoriamente restrito, a partir do qual observamos a literatura de Mia Couto. Em nenhum dos levantamentos feitos durante a pesquisa tivemos a pretensão de sermos exaustivos. Ao contrário: quanto mais lemos, mais perguntas nos surgem. Algumas delas procuramos responder aqui; outras permaneceram abertas, suscitando outras viagens futuras pelo território sempre novo da literatura.

1
A literatura moçambicana e a obra de Mia Couto

Nossa abordagem acerca da obra de Mia Couto inicia-se com uma investigação sobre a relação entre essa e a história da literatura moçambicana, que, como veremos, é ainda um objeto recente de estudos. Antes, porém, recuaremos um pouco mais o nosso foco, tecendo algumas considerações sobre as chamadas literaturas africanas de língua portuguesa, área de estudos que mais se tem dedicado ao estudo da obra coutiana, e também sobre a historiografia literária. Em seguida, examinaremos as contribuições de quatro autores para a história da literatura moçambicana e procuraremos avaliar essas iniciativas, ainda incipientes e breves.

Nomenclaturas e expressões ideológicas

"Creio que está chegando o momento em que a autonomia será total, e deixará de se recorrer a estas expressões genéricas" (Margarido, 1980, p.10). A "profecia" de Alfredo Margarido, que integra o artigo de abertura de seu livro *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, publicado há mais de vinte anos, dizia respeito à autonomia das diferentes literaturas africanas de língua portuguesa – moçambicana, angolana, cabo-verdiana, são-tomense, guineense –

com relação à literatura portuguesa. Essa vem sendo gradualmente ampliada, uma vez que, atualmente, os currículos escolares dos países africanos de língua portuguesa contemplam o estudo das respectivas literaturas nacionais; além disso, é grande o *corpus* de produção ensaística que se dedica à literatura moçambicana, angolana ou cabo-verdiana de forma autônoma.

No âmbito das universidades brasileiras, essas literaturas são estudadas dentro do grande conjunto das literaturas africanas de língua portuguesa, que é a nomenclatura mais usual para as disciplinas de graduação que contemplam o estudo desses sistemas literários. Uma breve incursão pelo histórico das nomenclaturas indicará o avanço que significa essa denominação geral.

Durante a vigência do colonialismo, a crítica literária referia-se a essas literaturas como "literatura da África portuguesa" (Oliveira, 1962) ou "literatura ultramarina" (César, 1967) ou, ainda, "literatura ultramarina de Portugal". Autores hoje representativos do sistema literário moçambicano, como Luís Bernardo Honwana, por exemplo, eram referidos ironicamente na crítica colonial. Rodrigues Júnior (1966, p.160) chega a tratar Honwana por "ratão",[1] e execra seu *Nós matamos o cão tinhoso!*, obra publicada em 1964,[2] como um mau livro, fruto da inexperiência de quem não é ainda nem homem, nem escritor[3]

1 No sentido de "engraçado, extravagante, ridículo, exótico" (Aulete [200-]).

2 A edição brasileira de *Nós matamos o cão tinhoso!* é de 1980 (Honwana, 1980).

3 "Luís Bernardo tomou uma posição – a posição que se toma sempre quando se tem pouco mais de vinte anos... Mesmo assim, houve quem o festejasse [...]. Não se pense que é apenas Luís Bernardo a servir-se dos mesmos equilíbrios para se fazer acreditar em histórias que são só histórias – histórias de ratão que se esforça por convencer os leitores do que nelas foi criado para servir um ponto de vista! [...] Triste espetáculo dá esse escritor a quem o lê. [...] Começa Luís Bernardo por mostrar uma falta de humildade que impressiona, quando, na contra-capa do seu Cão Tinhoso, diz: 'Não sei se realmente sou escritor.' Não é, com certeza. Será um dia. Agora, não o é ainda. [...] Falta-lhe ainda a experiência, que a idade lhe há-de trazer,a vivência dos problemas da sua terra, o contacto com os homens. [...] O que 'O Cão Tinhoso' conta são histórias – histórias só. Mas nem mesmo como histórias se podem aceitar. Não são verdadeiras. [...] O mundo que Luís Bernardo nos quer mostrar, não é um mundo verdadeiro. Constitui mesmo trabalho que muito lamentamos. "As mãos dos pretos" é um

– apesar de ser ele um "belo moço". Também a poesia de Craveirinha – o mais festejado poeta moçambicano –, por sua vez, foi despojada de qualquer traço de nacionalismo:

> Para além da lenda que se criou em torno do escritor, importa referir o que vale o seu testemunho lírico, limpo de facciosismos e de gangas estranhas à literatura. [...] Se a sua poesia começa e nunca deixa de ser "declaratória" – como se o facto de ele ser homem descendente de uma mistura de branco e negro, fosse aval para uma validade literária – a verdade é que, nela, José Craveirinha nunca se liberta das sombras de outros poetas que o antecederam. Quando fala do céu para os meninos negros estamos a ouvir um poeta venezuelano [...]; e quando fala do drama do negro, está sempre atrás de cada poema um Langston Hughes, um Nicolas Guillén, um Senghor e até está, por sinal, um poeta português – Geraldo Bessa Victor. Quer dizer: a poesia de José Craveirinha, pelo menos a publicada aqui, no "Chigubo" e noutras revistas que divulgaram a negritude poética entre nós, recorda-nos sempre a caricatura de um filme de Capra, em que havia um compositor musical que compunha música de Chopin... (César, 1967, p.75)

Na visão da crítica colonial, a "literatura ultramarina" produzia obras "condenáveis", ou por mostrarem uma África "não verdadeira", visto que denunciava os abusos do colonialismo em terras africanas, ou por não ser reconhecida como voz representativa de seu país. Os autores "condenados" por essa crítica, porém, no caso de Moçambique, formam os pilares de uma literatura de cunho nacional, hoje reconhecidamente moçambicana.

---

conto que não devia ter sido escrito. [...] Todo o conto ['Nhinguitimo'] é de uma maldade tão grande, que nem parece de Luís Bernardo, que sabemos ser – assim nos disseram – um belo moço.
'Nós Matamos o Cão Tinhoso' é um livro mau. E é um livro mau, porque conduz o leitor à presença de um mundo inventado. E o leva a conclusões que hão-de ser razões de um julgamento injusto. [...] Luís Bernardo há-de crescer mais, em idade, em pensamento e em boa razão de espírito, para ser primeiro do que tudo um Homem e depois um Escritor com responsabilidades, para o acreditarem, então, de outra maneira. Agora, conhecemos apenas nele o moço que está fora de toda a realidade..." (Rodrigues Junior, 1966, p.155-61, grifos do autor)

Posteriormente, as literaturas produzidas na África de língua portuguesa passaram a receber a denominação de "literatura negra", por influência do movimento da Negritude.[4] Alfredo Margarido (1980, p.43), em 1962, referia-se a elas como "poesia negra de expressão portuguesa"; o mesmo autor (ibidem, p.105), porém, chega a rever sua posição, e passa a referi-las, a partir de 1978, como "literaturas africanas de expressão portuguesa", nomenclatura que passou a utilizar desde então.

Russell G. Hamilton (1981, p.20-1), por sua vez, examina as várias designações desse conjunto de literaturas: literaturas africanas de expressão portuguesa; literaturas africanas de ou em língua portuguesa; literaturas de língua oficial portuguesa; literaturas lusófonas, e opta por esta última como a mais adequada, pois, no seu entender, seria a designação mais livre de conotação colonialista.

Manuel Ferreira (1987, p.15) – autor do primeiro manual publicado no Brasil sobre essas literaturas[5] –, porém, lembra que "a própria palavra 'lusofonia' para nós, portugueses, e para os escritores africanos não está isenta de suspeitosas contaminações dos tempos do colonialismo".

---

4 A Negritude foi um movimento reivindicador que surgiu entre africanos que estudavam na França, no Quartier Latin (bairro central de Paris). Entre seus precursores estão o senegalês Léopold Sedar Sénghor e o francês Aimée Césaire, que, juntamente com outros estudantes, fundaram, em 1934, a revista L'Etudiant Noir (O Estudante Negro). Trata-se de um movimento de intelectuais negros, que recusavam a política colonial de assimilação. Seus objetivos eram "buscar o desafio cultural do mundo negro (a identidade negra africana), protestar contra a ordem colonial, lutar pela emancipação de seus povos oprimidos e lançar o apelo de uma revisão das relações entre os povos para que se chegasse a uma civilização não universal como a extensão de uma regional imposta pela força – mas uma civilização do universal, encontro de todas as outras, concretas e particulares" (Munanga, 1988, p.43-4, grifos do autor). Uma das principais críticas da Negritude reside no fato de ela "veicular um essencialismo negro, como se o fato de ter a pele negra pudesse deflagrar uma identidade comum; além disso, foi tachado de ser excessivamente intelectual e de ter um caráter burguês" (Damásio, 2004, p.1). A despeito disso, a Negritude permaneceu viva durante décadas na literatura; em Moçambique, seus principais representantes são os poetas Noémia de Souza e José Craveirinha.

5 Segundo Patrick Chabal (1992, p.247), Literaturas africanas de expressão portuguesa, de Manuel Ferreira, é "o primeiro estudo em português da literatura dos cinco países africanos de língua portuguesa".

Ferreira refere-se ao fato de que a ideia da lusofonia é herdeira direta do utópico Quinto Império, preconizado por Pe. Antonio Vieira e Fernando Pessoa. No *Dicionário de termos da lusofonia*[6] (Cristóvão, 2005, p.652-3), o verbete "Lusofonia" traz essa filiação:

> Na esperança e na expectativa de um messianismo sebastianista mergulham as raízes da utopia do Quinto Império, entre o pessimismo do *Tratado da Quinta Monarquia – Infelicidades de Portugal Profetizadas*, de Frei Sebastião de Paiva, e o optimismo de Vieira, nos *Sermões*, *História do Futuro*, *Clavis Prophetarum*. Para Vieira, era preciso "converter e reformar o Mundo, florescendo mais que nunca o culto divino, a justiça, a paz e todas as virtudes cristãs", como se preconiza na *História do Futuro*.
>
> Fernando Pessoa reformulou este sonho criando, na lógica da sucessão dos Impérios da Antiguidade, um futuro para o Quinto Império português, na *Mensagem*, no *Livro do Desassossego* e em textos que deixou inéditos, hoje em grande número publicados. E, quanto ao Império, ele já não é de natureza religiosa, mas cultural. [...]
>
> É este Quinto Império cultural, a que chamamos hoje *Lusofonia*, uma pátria de humanismo e diálogo, com as raízes mergulhadas nas ideias de Vieira, Pessoa e outros, sem pretensões de estabelecer qualquer hegemonia de dominação. Até porque, como dizia outro sonhador, milenarista do Espírito Santo, Agostinho da Silva, este Quinto Império partilhado não prevê a existência de um qualquer Quinto Imperador.

Um império, ainda que sem imperador, é uma estrutura centralizadora e não democrática. Não sem razão, alguns críticos se levantaram contra a ideia da lusofonia. Para Alfredo Margarido (apud Cristóvão,

---

6 Esse interessante dicionário foi feito com a colaboração de 344 pesquisadores de 19 nações diferentes. A formação do grupo conta com 206 pesquisadores portugueses, 48 brasileiros, 16 moçambicanos, 12 guineenses (sendo 10 da Guiné-Bissau e 2 da Guiné), 12 são-tomenses, 11 angolanos, 6 cabo-verdianos, 3 timorenses, 3 galegos, 3 alemães, 3 franceses, 2 italianos, 1 espanhol, 1 senegalês, 1 romeno, 1 polonês e 1 ganense, 1 checo e 13 pesquisadores sem identificação de nacionalidade. O fato de que 59,88% deles sejam de nacionalidade portuguesa ilustra a ideia, apontada por Alfredo Margarido e Manuel Ferreira, da soberania portuguesa no campo da lusofonia – ideia essa, entretanto, terminantemente negada pelos pressupostos ideológicos que embasam o conceito.

2005, p.654), o discurso da lusofonia é uma dissimulação dos "traços brutais" do passado colonialista, uma tentativa de recuperação da antiga hegemonia portuguesa: "pretende-se manter o colonialismo, fingindo abolir o colonialista, graças à maneira como o colonizado é convidado a alienar a sua própria autonomia para servir os interesses portugueses". Também o escritor Antonio Tabucchi (Cristóvão, 2005, p.654), tradutor italiano da obra de Fernando Pessoa, vê a lusofonia como uma substituição, no imaginário português, do poder imperialista: para ele, Portugal encontra, na lusofonia, "terreno fértil para uma invenção meta-histórica como esta, que funciona como sucedâneo, no imaginário colectivo".

A questão de uma denominação sem entraves ideológicos para o conjunto das literaturas produzidas em português na África está ainda longe de ser solucionada. Manuel Ferreira (1987, p.16) insiste no termo "literaturas africanas de expressão portuguesa":

> É claro que se tivermos de designar individualmente cada uma das cinco literaturas, o problema está facilitado ou mesmo inteiramente resolvido: Literatura cabo-verdiana, são-tomense, moçambicana, etc. A complicação, porém, surge quando há necessidade de empregarmos o plural, englobando as cinco literaturas: *Literaturas africanas*, de quê? De língua inglesa? Francesa? Literaturas africanas de/ou em língua portuguesa – evidentemente não se pode desejar que seja de outro modo. Mas aparece também quem opte pelo enunciado "expressão portuguesa", a cujo emprego se opõem alguns com o argumento de que a palavra "expressão" encerra em si mesma um conteúdo europeu, neste caso um conteúdo "português", e sendo assim tal designação deverá ser evitada ou banida. Mas a verdade é que tal modo de designar tem uma tradição longa por via francesa e também de utilização no espaço onde se fala a língua portuguesa; África, Brasil, Portugal, etc. Basta lembrarmos os títulos de algumas antologias publicadas a partir dos anos 50, como, por exemplo, a de Mário de Andrade[7]: *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa* (1958). Independentemente disso, no entanto, há o fato mais importante de a palavra "expressão", no contexto verbal do enunciado "Literaturas africanas de expressão portuguesa", salvo devido respeito, não ser portadora de conteúdo colonial, mas sim de nomeação. "Expressão" é o

7 Mário Pinto de Andrade (1928-1990): escritor e político angolano.

> ato de exprimir. O ato de dizer. Literaturas que, sendo africanas, tendo um conteúdo africano, são expressas, são *ditas* em língua portuguesa, o que por si só afasta toda e qualquer ideia de reserva mental colonial ou colonialista. Socorramo-nos de Hjelmeslev e da sua proposta – a dos dois aspectos em relação ao discurso: o plano da *expressão* e o plano do *conteúdo*. A palavra "expressão" no referido enunciado (Literaturas africanas de expressão portuguesa), de harmonia com aquele teórico, aponta exclusivamente para o significante e não para o significado...

A obra de Ferreira, publicada em Portugal em 1977, foi a primeira a discorrer sobre essa problemática, que seria, depois, abordada por outros pesquisadores, com posições divergentes.

Atualmente, os estudiosos mais proeminentes dessas literaturas no Brasil – Laura Padilha, Benjamin Abdala Júnior, Rita Chaves, Maria Nazareth Soares Fonseca, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, entre outros – referem-nas como "literaturas africanas de língua portuguesa", que, ao que parece, é o termo mais "neutro" dentre os propostos anteriormente. É no âmbito delas que a literatura moçambicana encontra algum espaço. Dizemos isso porque, nos programas de pós-graduação, não há linhas de pesquisa específicas para cada uma das literaturas africanas de língua portuguesa isoladamente; os trabalhos publicados sobre a literatura de Moçambique trazem como palavras-chave a expressão "literaturas africanas de língua portuguesa". Na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), instituição pioneira nos estudos africanos, esses são desenvolvidos no âmbito do programa de Literaturas de Língua Portuguesa; na Universidade de São Paulo, a literatura moçambicana encontra lugar na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – o que obriga os pesquisadores dali a adotarem necessariamente a perspectiva comparada para estudá-la.

Considerações sobre a historiografia literária

Segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1990, p.27), a historiografia literária teve início no ano de 1815, com a publicação de *História da literatura antiga e moderna*, de Friedrich Schlegel. A literatura, então,

> devia ser estudada no seu desenvolvimento orgânico, nas suas várias épocas, procurando-se reconstituir a complexa interação existente entre a herança e a criatividade individual e relacionar os autores e as obras com os grandes movimentos espirituais e culturais da sua época, com os acontecimentos políticos do seu tempo, com a sociedade de que faziam parte, etc. (ibidem)

Ainda no século XIX, a historiografia literária avançou mantendo laços estreitos com a filologia[8] e com a história, principalmente com a disseminação dos ideais positivistas, que apresentavam os fatos como garantia de objetividade para o estudo histórico da literatura.

No início do século XX, o conceito de história construído durante o romantismo entrou em crise – e, com ele, também a historiografia literária. Novos movimentos, tais como o formalismo russo, o *new criticism* norte-americano e a estilística "subestimaram a *diacronia*, isto é, a perspectiva histórico-evolutiva na análise dos textos literários, [...] valorizando a *sincronia* [...] [e] o estudo *imanente* dos textos, ou seja, o estudo dos textos na sua estrutura formal e semântica [...]" (Silva, 1990, p.28, grifos do autor). O estudo dos textos passou a prescindir, então, da biografia, da intenção do autor e da investigação de suas fontes e influências, transcendendo as determinações históricas. "Com efeito, o historiador literário trabalha com textos que, produzidos num dado tempo histórico e marcados por esse mesmo tempo, transcendem, enquanto *monumentos artísticos*, os limites e as características desse tempo histórico". (ibidem, grifo do autor)

Mais tarde, o aparecimento dos estudos semióticos, relevando a importância dos sistemas e códigos na produção/recepção do texto literário, demarcaria um novo campo de estudos imprescindível para a historiografia literária:

---

8 Wellek & Warren (1971, p.47-8) lembram que "filologia" é uma expressão que permite equívocos: "Historicamente, tem sido utilizada com inclusão não só de todos os estudos literários e linguísticos, mas também do estudo de todos os produtos do espírito humano. [...] Hoje, [...] entende-se frequentemente que a filologia significa a linguística, sobretudo a gramática histórica e o estudo de passadas formas de linguagem".

> Como se constituem esses sistemas e códigos, que são entidades históricas? Como se modificam estas entidades no fluir da história? Qual a origem e qual a evolução dos processos literários que, numa determinada época, configuram a literariedade? Quais as articulações da semiose literária com os sistemas de valores ideológicos e com o sistema social? (ibidem)

Essas são as perguntas que devem ser respondidas pela historiografia literária. Silva (1990, p.28-9) lembra, porém, que os novos rumos da história literária não podem deixar de considerar, também, a literatura como instituição, ou seja, como um fenômeno composto de agentes (escritores, editores, divulgadores) e mecanismos de produção e recepção (leitores, professores etc.).

Com relação ao tipo de trabalho teórico que se pode desenvolver sobre a história da literatura, José Luiz Jobim (1998, p.9-11), membro do Grupo de Trabalho em História da Literatura da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (Anpoll), elenca uma série de possibilidades que se abrem ao pesquisador dessa área:

> Pode-se, por exemplo, tratar do inventário de mudanças nas descrições do que é literatura; averiguar por que e como essas mudanças se deram; indagar sobre a autoconsciência dos produtores destas descrições no passado; ou sobre a nossa própria autoconsciência, ao examinarmos a deles. Pode-se examinar como se configuram visões *de* ou *sobre* a literatura em estruturas sociais, tanto de "dentro" de um período, na perspectiva produzida por este período sobre si próprio, quanto de "fora", na visão que outro período lança sobre ele.
>
> Pode-se também presumir que tanto os pressupostos, métodos e limites do que se concebe como História mudaram e mudam, como também mudou e muda o que se entende por literatura. Para compreender o roteiro das mudanças, podem-se recuperar instituições, maneiras de pensar, modos de escrever que se procurou apagar ou que de alguma maneira sobreviveram. É possível também trabalhar com as descrições de autores, obras, períodos; com sua aprovação ou reprovação por vários e sucessivos públicos; com os alegados fundamentos desta aprovação ou reprovação; com as interpolações, inferências, escolhas, arranjos, ordenações, seleções –

e princípios usados para controlar seleções –, juízos – e critérios usados para a emissão desses juízos –; com a escolha de temas e interesses; com a relação entre o conhecimento histórico e os problemas e concepções dominantes da cultura do período em que foi escrito; com os processos ou argumentos utilizados para justificar uma interpretação histórica; com a temporalidade dos discursos *de* e *sobre* a literatura, inseridos em quadros de referência de diferentes visões de mundo, nas quais se expressa a complexidade das formas de representação da realidade; com a escrita da história literária como evento também histórico, cujos enunciados pagam necessariamente tributo ao momento de enunciação; com o sentido atribuído às formas com que se produz o discurso histórico *de* e *sobre* a literatura. A análise desse discurso poderia inclusive enriquecer nossa compreensão sobre a configuração e o papel social dele, relacionando-o: com os programas de vida que comunidades humanas inventaram no passado e com as representações que foram criadas para preencher seu imaginário; ou com as justificativas necessárias para estas invenções, a ponto de, às vezes, pela imposição de crenças coletivas operadas socialmente, transformá-las de possibilidades em necessidades.

Também os pressupostos que constituem a fundamentação epistemológica das representações fazem parte da realidade da comunidade que os adota. Se definirmos a realidade *dentro* ou *a partir* destes pressupostos, sempre que mudarmos nossas representações e os objetos constituídos por elas, mudaremos também a realidade. [...]

Se nos afastarmos de uma concepção de História da Literatura como o inventário de uma continuidade cumulativa de textos, podemos também propor o estudo histórico dos conceitos e da terminologia empregados nos discursos *de* e *sobre* a literatura. Podemos investigar: as comunidades acadêmicas e/ou literárias organizadas em torno de conceitos compartilhados; a organização de campos a partir de conceitos comuns – pesquisando sua duração, seu lugar, sua relação com outros campos; a mudança de conceitos, terminologias e quadros de referência disciplinares, como indicativo possível de mudanças nos critérios de objetividade (e, portanto, nos objetos); o âmbito de sentido dos conceitos e terminologias em seu contexto de produção, e a diferença entre a recepção destes, naquele contexto e em outros posteriores; a relação destas mudanças com o ambiente sociocultural em que se inserem, a partir do qual podem ser vistas como sintoma, efeito, causa, vestígio ou prenúncio de algo; os termos e conceitos

> cuja reiterada presença e aparente permanência encobrem diferenças de "conteúdo" no seu emprego em diversos períodos; a genealogia, circulação, predominância ou posição secundária de quadros conceituais e terminológicos; o conceito como uma forma de aglutinar e relacionar determinadas referências vigentes em um momento histórico.

Trata-se, como vemos, de um quase infinito leque de possibilidades, mesmo se tivermos como referência *corpus* literários já estabelecidos e canonizados, como os das literaturas brasileira e portuguesa. No que diz respeito às literaturas africanas de língua portuguesa, esse campo de estudos é ainda mais vasto, visto que se trata de sistemas literários muito mais recentemente constituídos. Parece-nos que os esforços, até o presente momento, concentram-se ainda em "inventariar uma continuidade cumulativa de textos", trabalho esse que se aproxima daquele que Vítor Manuel de Aguiar e Silva propusera como objeto de estudo da historiografia literária. Assim, mesmo com essa nossa contribuição e com as demais que elencamos no Capítulo 2, ainda resta um longo percurso a ser trilhado para que possamos pensar a literatura de Moçambique de modo mais abrangente.

Também René Wellek & Austin Warren (1971) problematizaram o estudo da historiografia literária. Para eles, embora façamos a distinção entre teoria literária, criticismo literário e história literária, essas áreas se imbricam mutuamente. Na história literária, lembram os autores, não há fatos neutros: "Os juízos de valor estão implícitos na própria escolha dos materiais: na simples e preliminar distinção entre livros e literatura, no maior ou menor espaço consagrado a este ou aquele autor" (ibidem, p.49). Porém, a ideia de que a história literária prescinde da crítica baseia-se no fato de que aquela tem padrões e critérios particulares: "Sustentam esses reconstrutores literários que devemos penetrar no espírito e nas atitudes dos períodos passados e aceitar os seus padrões, deliberadamente excluindo a intrusão das nossas próprias opiniões prévias" (ibidem, p.50). Esse historicismo, que esteve em voga desde o século XIX, desconsidera a estética da recepção, segundo a qual cada época tem seu modo próprio de compreender e avaliar as produções literárias:

> esse esforço de reconstituição histórica conduziu a centrar o interesse na intenção do autor, a qual – supõe-se – pode ser estudada na história do criticismo e do gosto literário. [...] O autor serviu um objectivo seu contemporâneo; e não há necessidade, ou sequer possibilidade, de criticar mais extensamente a sua obra. Esse método leva, assim, ao reconhecimento de um único padrão crítico: o do êxito contemporâneo. (ibidem, p.51-2)

A obra, assim, é lida dentro de seu contexto de produção, a partir do qual se pode inferir uma certa intenção autoral. Maria da Glória Bordini (1999?, p.4), por sua vez, pondera o seguinte:

> É discutível que o que acontece no "teatro mental" do escritor não permita ilações atinentes a sua história de vida, se a tese for a de que as mentalidades se conformam em meio a experiências vividas, eventos de ordem a mais imprevisível, relações concretas entre os seres humanos, objetos simbólicos cuja construção requer meios tangíveis de produção e circulação.

Ao fazer essa afirmação, a autora parte de uma reflexão sobre o uso dos acervos nos estudos de História da Literatura Brasileira. Nesses, é possível encontrar outros materiais, além das obras literárias publicadas, que podem levar o pesquisador da literatura à inferência de modos de vida e comportamento dos escritores que acabariam por encontrar reflexos em suas obras. Mesmo tangendo apenas parcialmente os objetivos que traçamos para esta etapa de nosso estudo, as afirmações da pesquisadora levam-nos a considerar a quase total precariedade na qual se desenvolvem os estudos de história das literaturas africanas de língua portuguesa. Não há, no Brasil, acervos que reúnam sequer as obras dos autores mais representativos dessas literaturas; essas estão dispersas pelas bibliotecas de algumas universidades, ou constituem acervos particulares dos estudiosos cujo acesso é vetado à maioria dos pesquisadores. Assim, é forçoso reconhecer o relativismo (a redução da história literária a um conjunto de fragmentos descontínuos) ou o absolutismo (a restrição da obra literária ao seu caráter universalizante) que permeiam os estudos que aqui se fazem.[9]

---

9 Francisco Noa, em nosso Exame de Qualificação, apontara algumas inconsistên-

Essas dificuldades já haviam sido previstas por Wellek & Warren (1971, p.53). Os autores indicam que a melhor estratégia, na historiografia literária, para evitar o relativismo ou o absolutismo é o "perspectivismo":

> Devemos ser capazes de referir uma obra de arte aos valores do seu tempo e aos valores de todos os períodos subsequentes. Uma obra de arte é "eterna" (isto é, preserva certa identidade) e "histórica" (quer dizer, passa por um processo de desenvolvimento que logramos descortinar). [...] O "perspectivismo" quer dizer que nós reconhecemos haver uma poesia, uma literatura, comparável em todas as épocas, que se desenvolve e evolui, cheia de possibilidades.

Luiz Gonzaga Marchezan,[10] retomando Wellek & Warren, lembra:

> A história literária passa por um longo processo de depuração. Visa apartar-se dos métodos da história geral, dos relativismos e absolutismos e encaminhar-se para um perspectivismo promissor. Isto porque tem encontro marcado com um método histórico que possa sistematizar as formas literárias, artísticas, dos textos literários. [...] o método histórico, para uma história das formas literárias, deve absorver noções de teoria, a fim de fazer avaliações (valorações) com bases teóricas, práticas, críticas.

No caso específico da literatura moçambicana, como veremos, as contribuições para a sua historiografia provêm de pessoas que estão ou estiveram muito próximas, temporal e espacialmente, da sua produção: o português Manuel Ferreira viveu vários anos em Cabo Verde, Angola e Guiné, como membro das Forças Armadas;[11] Fátima

---

cias, oriundas da limitação das fontes para o estudo da literatura moçambicana no Brasil (2009 [informação verbal]), as quais procuramos corrigir por ocasião da escrita da tese. Contudo, há que considerar que nem todos os pesquisadores brasileiros da literatura moçambicana têm um acesso privilegiado como o que tivemos a informações que circulam em Moçambique e que, de certo modo, permitem retificar alguns dados que encontramos nas publicações que nos chegam.

10 Observações feitas durante a orientação da tese, em março de 2010.

11 As informações biográficas sobre Manuel Ferreira e Pires Laranjeira foram colhidas

Mendonça é portuguesa, radicada há muitos anos em Moçambique e atua como docente da Universidade Eduardo Mondlane (UEM); o brasileiro Manoel de Souza e Silva foi professor da escola secundária em Moçambique, entre 1978 e 1980, tendo atuado também como professor visitante da UEM de 2002 a 2004; e José Luís Pires Laranjeira, português, atualmente docente da Universidade de Coimbra, viveu alguns anos em Angola, onde atuou também nas Forças Armadas. Essa proximidade permite-lhes avaliar as obras em um contexto muito próximo ao de sua criação.

Vale lembrar, também, que esses autores falam a partir de um determinado local de cultura, carregado de concepções do mundo que condicionam a leitura literária. José Luís Jobim (2005, p.43) lembra, a respeito, que

> o lugar é sempre fonte de pré-concepções que, de alguma maneira, contribuem para a elaboração do nosso dizer, pois nele se situa o sistema de referências desse dizer – incluindo determinado universo de temas, interesses, termos etc. –, sistema que sempre já estabelece um limite dentro do qual nosso campo de enunciação se circunscreve.

Assim, o pensamento sobre a literatura moçambicana estará condicionado ao lugar de onde fala aquele que escreve sua história. Além disso, lembra Jobim, a historiografia literária se configura a partir dos diferentes modos de conceber a literatura, os quais variam no tempo, historicamente. Nos idos dos anos 1970 e seguintes, por exemplo, ganhou força a ideia de que o texto literário se basta por si só: o estudo das maneiras de pensar, das instituições, dos cânones e das práticas de leitura, bem como de outros referenciais externos à obra literária, foram "dispensados", colocados em segundo plano. Mais tarde, na década de 1990, esses tópicos voltaram a integrar os estudos literários (ibidem, p.47-8).

---

no Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa (Gomes & Cavacas, 1997, p.238); sobre Manoel de Souza e Silva, atualmente docente da Universidade Federal de Goiás, em seu currículo Lattes; e sobre Fátima Mendonça, no site da Faculdade de Letras e Ciências Sociais da Universidade Eduardo Mondlane (disponível em: http://www.flcs.uem.mz. Acesso em: 20 nov. 2008).

Escrever uma história literária, portanto, é uma tarefa ampla, ainda mais quando se trata de sistemas literários emergentes, porque o ponto de partida de seus pesquisadores é a constituição dos sistemas literários de outras nações. Segundo Jobim, para empreender um projeto inovador como esse e marcar sua diferença, "é sempre necessário um referencial em relação ao qual se constrói essa diferença" (ibidem, p.46). No caso da literatura moçambicana, podemos pensar que as recentes contribuições para sua historiografia têm por base os processos de formação das literaturas brasileira e portuguesa, bem como aqueles das outras nações de língua portuguesa, nomeadamente de Angola, cujo repertório literário destaca-se como um dos mais amplos no âmbito dessas literaturas. Vejamos, pois, como os historiadores da literatura moçambicana enfrentaram essas questões.

Antes, porém, vale lembrar que a história da literatura ocorre dentro de um processo e que o estabelecimento de fases ou períodos de desenvolvimento dentro um sistema literário, embora tenha um caráter essencialmente didático, está subordinado sempre ao ponto de vista de um determinado crítico. Para conhecer mais completamente o desenvolvimento histórico da literatura nacional moçambicana, preferimos observar as propostas dos diversos autores, de modo a conseguirmos, assim, um panorama mais abrangente dos períodos formativos dessa literatura. De acordo com Francisco Noa, (2009 [informação pessoal]).[12] talvez seja precipitado tentar definir "períodos" dentro dessa literatura, cuja consolidação é ainda muito recente. Noa prefere falar em fases, termo que considera mais adequado para que percebamos as modificações que se foram perpetrando na formação da literatura moçambicana. De todo modo, está ainda por fazer um trabalho mais abrangente, mais completo, considerando, principalmente, que a história da literatura deve abranger uma história das formas literárias, conforme lembrava Marchezan (2010, p.2 [informação pessoal]).[13] O que se têm, ainda, são propostas e contribuições valiosas para que possamos pensar a literatura moçambicana em seu conjunto.

12 Informação veiculada, também, por ocasião de nosso Exame de Qualificação.

13 Observação feita durante o processo de orientação da tese, em março de 2010.

Breve história da literatura moçambicana

Os primeiros manuais de literaturas africanas de língua portuguesa tratavam da história dessas literaturas sem considerar suas especificidades nacionais. É nesse sentido generalizante, a fim de localizarmos a literatura moçambicana no contexto mais amplo das literaturas africanas de língua portuguesa, que observaremos, inicialmente, a proposta do escritor e crítico português Manuel Ferreira (1987), em *Literaturas africanas de expressão portuguesa*.

Em seguida, examinaremos os trabalhos de autores que se voltam exclusivamente para a literatura moçambicana. Dentre os poucos textos existentes no Brasil sobre a historiografia literária de Moçambique, escolhemos fazer uma leitura comparativa das propostas de Fátima Mendonça (1988), em *Literatura moçambicana*: a história e as escritas; Manoel de Souza e Silva (1996), no seu livro *Do alheio ao próprio: a poesia em Moçambique*; e de Pires Laranjeira (1995a e 2001), respectivamente, primeiro, no capítulo intitulado "Moçambique: periodização", em *Literaturas africanas de língua portuguesa*, e, depois, no artigo "Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa". É de notar que os textos são de natureza diversa: trata-se do livro de ensaios de Fátima Mendonça; da tese de doutorado de Manoel de Souza e Silva; de um capítulo do manual didático de Pires Laranjeira e de um artigo científico também de sua autoria. Todos os textos, porém, tratam do mesmo problema: apresentar em linhas gerais a produção literária de Moçambique.

O estudo de Manoel de Souza e Silva traça um perfil histórico da formação e consolidação da poesia moçambicana à luz dos fatos que engendram o "complexo colonial de vida e pensamento" (Bosi, 1994, p.13) em Moçambique. O livro de Pires Laranjeira, por sua vez, traça um panorama das literaturas dos cinco países africanos de língua portuguesa. Desse, tomamos o vigésimo capítulo, no qual o autor propõe uma periodização que divide a história literária de Moçambique em cinco períodos distintos. A ideia de uma periodização da literatura moçambicana fora desenvolvida anteriormente por Fátima Mendonça, no ensaio que consideraremos aqui.

Nosso objetivo é conhecer melhor as questões referentes à historiografia da literatura moçambicana e, com isso, ampliar o nosso olhar sobre a produção literária de Mia Couto, tentando compreendê-la no âmbito do processo de formação da literatura moçambicana.

Manuel Ferreira

Manuel Ferreira (1987), ao examinar as literaturas africanas de língua portuguesa em seu conjunto, reconhece quatro momentos distintos de produção literária, que podemos dividir em dois grupos: a) a literatura das descobertas e expansão; b) a literatura colonial, que ainda não podem ser consideradas africanas; c) a literatura de sentimento nacional; e d) a literatura de consciência nacional, essas, sim, pilares da construção dos sistemas literários nacionais dos países africanos de língua portuguesa. Vejamos cada um deles, sob a óptica de Manuel Ferreira (1987).

a) *Literatura das descobertas e expansão*: coincide com a literatura de viagens, produzida pelos portugueses a partir da empresa de expansão colonial, iniciada no século XV. "A obra de um Gil Vicente ou [...] a de poetas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, ao lado das 'coisas de folgar', foram marcadas pela Expansão no interior dos 'bárbaros reinos'" (Ferreira, 1987, p.7). Além da poesia, a temática africana esteve presente também nas correspondências, relatórios e tratados que cuidavam de informar os portugueses da metrópole sobre a realidade encontrada nas antigas colônias africanas.

b) *Literatura colonial*:[14] Manuel Ferreira (1987, p.11) distingue a

14 Ao falarmos em literatura colonial, vale referir o excelente estudo de Francisco Noa (2003), Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária que, embora não sendo nosso objeto específico de estudo por tratar de uma única fase da história da literatura moçambicana, consiste num dos estudos mais profundos sobre o período literário a que se refere. Nele, o estudioso problematiza questões em torno dessa literatura, cuja denominação implica tanto num critério histórico quanto numa estética determinada. Para Noa (2003, p.402), trata-se de uma literatura de contornos contraditórios: "tanto nos aparece como a expressão enfática do etnocentrismo europeu como seu factor de questionamento. Com a historicidade por si desenvolvida, passando do exotismo ao cosmopolitismo, do monovocalismo ao plurivocalismo, da afirmação categórica à expressão oblíqua, do estereótipo à

literatura colonial das literaturas africanas de língua portuguesa. A primeira mantém uma perspectiva eurocêntrica, na qual "o homem negro aparece como por acidente, por vezes visto paternalistamente, o que, quando acontece, já é um avanço, porque a norma é a sua marginalização ou coisificação". Na literatura colonial, o homem branco é apresentado como um herói mítico, um desbravador que levaria a civilização às terras inóspitas do continente africano. A inferioridade do homem negro era ressaltada, baseada em teorias "racistas" como a de Lévy-Bruhl,[15] para quem o pensamento primitivo era alógico ou pré-lógico, ou seja, anterior à lógica.[16]

Segundo Manuel Ferreira, a literatura colonial teve início no último quartel do século XIX e conheceu seu apogeu nas décadas de 20 e 30 do século XX, quando ganhou grande aceitação do público, movido pelo interesse pela temática exótica. Os autores, porém, estavam incapacitados para assumir um ponto de vista africano, devido à política assimilacionista[17] que desenvolveu Portugal junto às suas

---

valorização do Outro, das certezas às ambiguidades, do mito à utopia, a literatura colonial não só perturbou o cânone, como, por isso tudo, estabeleceu a ponte para a emergência de uma literatura nacional moçambicana".

15 Manuel Ferreira (1987, p.11) lembra que Lévy-Bruhl renunciou à sua tese pouco antes de morrer, em 1939.

16 "A questão não só do índio como do negro em nossa cultura se coloca sob dois focos. Um foco mais antigo era considerar que esses 'primitivos' tinham uma mentalidade diferente da nossa, chamada 'pré-lógica', não-lógica porque antecede a lógica. Isso foi defendido pelo etnólogo francês Lucien Lévy-Bruhl em seu livro A mentalidade primitiva, muito conhecido. O segundo foco defendia que o primitivo, principalmente o índio e o negro, estavam ligados à natureza e dela participavam. Tal participação era ao mesmo tempo arrimada às coisas e conduzida por potências místicas. Este era o ponto de vista de Lévy-Bruhl" (Nunes & Benchimol, 2007, p.288).

17 O assimilacionismo é um processo no qual as diferenças socioculturais são superadas pela contaminação ou integração de uma cultura pela outra. No caso da África, chama-se assimilado ao grupo de africanos que o poder colonial atraiu para si, de modo a efetivar o processo de colonização por uma política educacional que levava os africanos a defenderem os ideais da metrópole. Fátima Mendonça (1988, p.34) observa o seguinte: "Parecendo querer contrariar as intenções subjacentes à política de assimilação, o grupo de jornalistas e colaboradores desta imprensa africana [surgida no período entre 1925 e 1945-47] endemarca-se, pelas suas

ex-colônias africanas, a partir da publicação do "Ato Colonial", em 1930, que estabelece também o ensino de língua portuguesa no país (Gonçalves, 2000, p.2).[18]

c) *Literatura de sentimento nacional*: Ferreira coloca nesta categoria as produções literárias que surgiram paralelamente à literatura colonial, no século XIX, mas cujos autores, embora não assumissem uma oposição aberta ao colonialismo, rejeitavam a exaltação do colono, divulgada pela literatura colonial. Segundo Ferreira (1987, p.19), "a institucionalização do regime colonial dificultava o nascimento de uma consciência anticolonialista ou outra atitude que não fosse a de aceitá-la como consequência fatal da história". O fato de que esses escritores manifestavam um sentimento nacional de valorização do mundo africano já constitui, para Ferreira, um grande avanço, que conduziria as literaturas nacionais africanas, posteriormente, à negritude ou africanidade.

O autor lembra que, em Moçambique, a fixação dos europeus tinha um índice menor do que em Angola; a imprensa também demorou mais a instalar-se nessa ex-colônia: enquanto Cabo Verde contava com o prelo desde 1842 e Angola, desde 1845, em Moçambique ele só

---

posições críticas, do poder colonial. Estas posições assumem a forma de defesa das camadas económica e socialmente desfavorecidas i.e. da população negra de Moçambique".

18 "A ocupação sistemática de Moçambique pelos portugueses está concluída em 1918, data que assinala o fim das campanhas militares, e é nesta primeira metade do século XX que começam a ser tomadas medidas de relevo para o desenvolvimento de bases sociais que podem garantir a difusão do Português em todo o país. Assim, em 1930, através do 'Acto Colonial', é criada a legislação que regula a relação de Portugal com as suas colónias, e é também neste ano que é criado o ensino indígena, através do qual a potência colonial procura assegurar que as populações locais tenham acesso à instrução formal em Português. Vale a pena assinalar que é ainda nesta primeira metade do século XX que surgem os primeiros jornais literários em língua portuguesa – nomeadamente O Africano e O Brado Africano – que assinalam a existência de uma elite moçambicana local produtora de um discurso culto em Português. É a partir deste período que se desenvolvem os centros urbanos no sul do país, e que se inicia a colonização massiva do território: em 1950 chegam a Moçambique 50.000 colonos, e há notícia de que em 1960 chegaram mais 90.000. Estes podem ser considerados factores que favoreceram a difusão da língua portuguesa neste país" (Gonçalves, 2000, p.2).

chegou em 1854, o que dificultou a circulação da literatura.[19] É certo que o país contara com a presença de Tomás Antônio Gonzaga, que lá viveu em degredo entre os anos de 1792 e 1810; isso, porém, embora não tivesse passado despercebido ao movimento cultural da Ilha de Moçambique (antiga capital do país na era colonial), não teve grande repercussão na formação de uma literatura nacional.

Ferreira chama a atenção para o surgimento dos semanários *O Africano,* em 1877; *O Vigilante*, em 1882; e *Clamor Africano*, em 1892, nos quais eram publicados os primeiros poemas de autores moçambicanos. Já no século XX, começaram a circular os periódicos *O africano* – de 1908 a 1920 – e *O Brado Africano*, em 1918, nos quais a literatura contava com mais espaço – o que também acontecia no *Almanach de lembranças* – que circulou entre 1851 e 1932 –, que recebia a contribuição de poetas da diáspora portuguesa. Destacam-se, nesse período, os irmãos José e João Albasini, fundadores de *O Africano* e *O Brado Africano*, e Campos Oliveira, poeta da Ilha de Moçambique, considerado o primeiro poeta moçambicano.[20]

d) *Consciência nacional*: Essa se forma a partir da literatura de sentimento nacional, conforme Ferreira (1987, p.40):

> Cedo se esboça uma linha africana, irrompendo de um sentimento regional e em certos casos de um sentimento racial fundo, mas postulado ainda em formas incipientes [...]. De sentimento regional vai se tornar representativa do sentimento nacional, dando lugar a uma literatura alimentada já por uma verdadeira consciência nacional e daí a uma literatura africana, caracterizada pelos pressupostos de intervenção, na certeza de que à literatura pode ser atribuída uma particular participação social.

---

19 Um exaustivo levantamento da literatura que circulava nos periódicos oitocentistas das ex-colônias portuguesas foi feito por Helder Garmes (1999), que destaca, em Moçambique, a contribuição de O Noticiário de Moçambique (1872-1873), do Jornal de Moçambique (1873-1875) e do África Oriental (1876-1877) para a circulação da literatura; nestes, eram publicados crônicas, contos, poemas e uma incipiente crítica literária; os textos eram de autores portugueses, tais como Camilo Castelo Branco, e de poetas de Moçambique, como Campos Oliveira.

20 A poesia de Campos Oliveira tinha como modelo a poesia romântica portuguesa, o que motivou Ferreira a chamá-lo "O mancebo e trovador Campos Oliveira", título de uma obra de Manuel Ferreira sobre o poeta (1985).

Em Moçambique, essa literatura de consciência nacional tem início, na lírica, com a publicação de *Sonetos* (1943), de Rui de Noronha, e na narrativa, com *Godido e outros contos* (1952), de João Dias; esta obra é apontada por Ferreira como a primeira narrativa moçambicana.

Outros estudiosos há, como veremos, que consideram a obra *O livro da dor*, de 1925, que reúne contos de João Albasini, como a primeira obra literária moçambicana. Manuel Ferreira discorda: "Embora a experiência de João Albasini [...] ganhe o direito de ser aqui registrada, numa perspectiva da história literária não alcançou qualidade intrínseca para se tornar um texto de valia" (Ferreira, 1987, p.195). Embora o autor desqualifique o texto de Albasini, insere uma nota ao leitor, afirmando não ter conhecimento exato da obra, pelo fato de não encontrar-se ela na Biblioteca Nacional de Lisboa. Sua apreciação da pouca qualidade literária da obra deve-se, provavelmente, a outros comentaristas externos, que ele reproduz em segunda mão.

Na narrativa, Ferreira destaca apenas as contribuições de Luís Bernardo Honwana e Orlando Mendes, o que se justifica pelo recuo temporal desse esboço historiográfico, publicado muito antes que se pudesse vislumbrar um sistema literário mais consolidado em Moçambique.

Fátima Mendonça

A proposta de periodização da literatura moçambicana de Fátima Mendonça (1988) foi uma das primeiras a circular no Brasil. Mendonça reconhece três períodos formativos: de 1925 a 1945/1947, daí até 1964 e desse ano até 1975. Assim como a proposta de Manuel Ferreira, a de Fátima Mendonça também não contempla as produções do último quartil do século XX em diante.

a) *1º período: 1925-1945/1947*. O primeiro período se estende desde 1925, com a publicação de *O livro da dor*, de João Albasini. Mendonça (1988, p.35) reconhece essa como uma das primeiras obras "produzidas com intenção marcadamente estética" na literatura moçambicana. A autora menciona também as produções de Augusto Conrado e de Rui de Noronha – este último conta com abundante colaboração nos

periódicos, durante a década de 1930; seus poemas foram recentemente publicados, sob organização de Fátima Mendonça (Noronha, 2006).

Trata-se de um grupo de poetas cuja voz contrariava "as intenções subjacentes à política de assimilação" (Mendonça, 1988, p.34), revelando posições críticas quanto ao poder colonial, ao defender as camadas mais pobres da população (ou seja, os negros), sem, contudo, resolver as contradições do assimilado:

> ser assimilado implica abdicar de um universo cultural de que se é herdeiro em benefício de um outro, imposto como alternativa para o prestígio e ascensão sociais. Esta "opção" produzirá o conflito não resolvido. O assimilado já não é (?) africano e nunca será europeu. A sua função na sociedade colonial é definida pelos limites a que o poder o circunscreve. (ibidem)

Mendonça aponta que a poesia de Rui de Noronha recebe, por parte da crítica moçambicana, apreciações desqualificantes no que diz respeito à nacionalidade. Segundo a autora, Orlando Mendes a considera como um patrimônio da literatura portuguesa, enquanto Rui Knopfli aponta nela "características de uma africanidade irresoluta" (Mendonça, 1988, p.35). O poema "Quenguelêquelêzê!",[21]

21 "Durante o período de reclusão, que vai do nascimento à queda do cordão umbilical das crianças, o pai não pode entrar na palhota sob pretexto algum e ao amante da mãe de uma criança ilegítima é vedado, sob pena de a criança morrer, passar nesse período defronte da palhota. O período de reclusão, entre algumas famílias de barongas, é levado até ao aparecimento da primeira lua nova, dia de grande regozijo e em que a criança, depois de uma cerimónia especial denominada "iandlba", aparece publicamente na aldeia, livre da poluição da mãe. // Quenguelequêze!... .Quenguelequêze!... / Quenguelequêêêzeee // Quenguelequêêêzeee // Na tarde desse dia de janeiro / Um rude caminheiro / Chegara à aldeia fatigado / De um dia de jornada. / E acordado / Contara que descera à noite a velha estrada / Por onde outrora caminhara Guambe / E vento não achando a erva agora lambe /Desde o nascer do sol ao despontar da lua, / Areia dura e nua. // Depois bebera a água quente e suja / Onde o mulói pousou o seu cachimbo outrora, / Ouvira, caminhando, o canto da coruja / E quase ao pé do mar lhe surpreendera a aurora. // Quenguelequêze!.... Quenguelequêze!... / Quenguelequêêêzeee // Pisara muito tempo uma vermelha areia, / E àquela dura hora à qual o sol apruma / Uma mulher lhe deu numa pequena aldeia / Um pouco de água e "fuma". // guelequêêêzeee!... // Descera o vale. O sol quase cansado / Desenrolara esteiras / Que caíram silentes pelo prado / Cobrindo até distante as maçaleiras... // Quenguelequêêê... //Vinha pedir pousada. / Ficava

de Noronha, é apontado como um exemplo dessa visão exótica do seu próprio mundo, assumida pelo escritor assimilado, como indica Ilídio Rocha: "Fácil é ver [...] o folclore visto por brancos, turistas de

---

ainda distante o fim da sua jornada, / Lá muito para baixo, a terra onde os parentes / Tinham ido buscar os ouros reluzentes / Para comprar mulheres, pano e gado / E não tinham voltado... // Quenguelequêze! Quenguelequêêêze!... / Surgira a lua nova / E a grande nova / Quenguelequêze! ia de boca em boca / Numa alegria enorme, numa alegria louca, / Traçando os rostos de expressões estranhas / Atravessando o bosque, aldeias e montanhas,/ Loucamente... / Perturbadoramente... / Danças fantásticas / Punham nos corpos vibrações elásticas, / Febris, / Ondeando ventres, troncos nus, quadris... / E ao som das palmas / Os homens cabriolando / Iam cantando // Medos de estranhas, vingativas almas, / Guerras antigas / Com destemidas ímpias inimigas / E obscenidades claras, descaradas, / Que as mulheres ouviam com risadas / Ateando mais e mais / O rítmico calor das danças sensuais. / Quenguelequêze!... ... Quenguelequêze!... // Uma mulher de quando em quando vinha / Coleava a espinha, / Gingava as ancas voluptuosamente / E posta diante do homem, frente a frente, / Punha-se a simular os conjugais segredos. / Nos arvoredos / Ia um murmúrio eólico / Que dava à cena, à luz da lua um quê diabólico... / Queeezeee... Quenguelequêêêzeee!... // Entanto uma mulher saíra sorrateira / Com outra mais velhinha, / Dirigira-se na sombra à montureira / Com uma criancinha. / Fazia escuro e havia ali um cheiro estranho / A cinzas ensopadas, / Sobras de peixe e fezes de rebanho / Misturadas... / O vento perpassando a cerca de caniço / Trazia para fora um ar abafadiço / Um ar de podridão... / E as mulheres entraram com um tição. / E enquanto a mais idosa / Pegava criança e a mostrava à lua / Dizendo-lhe: "Olha, é a tua", / A outra erguendo a mão // Lançou direita à lua a acha luminosa / O estrepitar das palmas foi morrendo / A lua foi crescendo... foi crescendo / Lentamente... / Como se fora em branco e afofado leito / Deitaram a criança rebolando-a / Na cinza do monturo. / E de repente, / Quando chorou, a mãe arrebatando-a / Ali, na imunda podridão, no escuro / Lhe deu o peito / O pai então chegou, / Cercou-a de desvelos, / De manso a conduziu com os cotovelos / Depois tomou-a nos braços e cantou / Esta canção ardente: / Meu filho, eu estou contente. / Agora já não temo que ninguém / Mofe de ti na rua / E diga, quando errares, que tua mãe / Te não mostrou à lua. / Agora tens abertos os ouvidos / P'ra tudo compreender. / Teu peito afoitará impávido os rugidos / Das feras sem tremer. / Meu filho, eu estou contente / Tu és agora um ser inteligente. / E assim hás-de crescer, hás-de ser homem forte / Até que lá cansado / Um dia muito velho / De filhos rodeado, / Sentindo já dobrar-se o teu joelho / Virá buscar-te a Morte... / Meu filho, eu estou contente. / Meu susto já lá vai. // Entanto o caminheiro olhou para a criança, / Olhou bem as feições, a estranha semelhança, / E foi-se embora. / Na aldeia, lentamente, / O estrepitar das palmas foi morrendo... / E a lua foi crescendo... / Foi crescendo... / Como um ai... / Quando rompeu ao outro dia a aurora / Ia já longe.., muito longe.., o verdadeiro pai..." (Noronha apud Acha et al., 2003, p.193-7).

passagem, mesmo que meio negro o seu autor. Conhecedor do rito por via de leituras e não pela vivência, ficou do lado de fora a ver Danças fantásticas [...]" (Rocha apud Mendonça, 1988, p.35).

Mendonça (1988, p.35-6) destaca, na poesia desse período, "a convergência de índices reveladores de uma consciência de ser diferente, da afirmação de pertença a um grupo – étnico e social – diferenciado do grupo que exerce o poder numa relação de colonizador *versus* colonizado". Nessa produção, muitas vezes considerada como herdeira do romantismo português, vemos um eu lírico dividido entre o seu mundo e o mundo do outro – contradição implícita no processo de assimilação. Para Mendonça, a dicotomia romântica do eu ajustava-se às necessidades expressivas dos poetas assimilados.

b) *2º período: 1945/1947-1964*. Um segundo período tem início a partir de 1945-1947, quando alguns jovens escritores começam a se rebelar com a dominação política, conforme explica Orlando Mendes (apud Mendonça, 1988, p.37):

> Ao passo que se intensificava a colonização mental, verifica-se um despertar entre jovens, especialmente nas principais cidades, para uma nova tomada de posição cultural [...]. Este movimento constituído por africanos incluía também descendentes de colonos, que assumiam atitudes de inconformismo com a política colonial [...]. O movimento solidariza-se com as aspirações populares e apresenta-se como porta-voz intelectual do nacionalismo.

Em 1947, a publicação de alguns poemas de Orlando Mendes na revista portuguesa *Seara Nova* indica o início de uma forma mais autêntica de literatura. Em 1948, Noémia de Sousa publica seu primeiro poema e, em 1948, morre o escritor João Dias, deixando um conjunto de contos – *Godido e outros contos* – editados somente em 1952, pela Casa dos Estudantes do Império.

Segundo Mendonça, esses acontecimentos são marcados pelas mudanças históricas que sucederam a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Em Moçambique, a literatura da década de 50 do século XX deixa entrever dois direcionamentos.

> Parte dessa literatura deixa perceber a sedução pela ideia de uma síntese futura entre duas visões de mundo, duas formas de expressão: a africana e a europeia. [...] A outra parte inicia a afirmação de uma africanidade próxima da Negritude... (Mendonça, 1988, p.38)

É nesse período, segundo Mendonça, que se dá a primeira tentativa de criar um espaço literário nacional em Moçambique. Nele estão incluídas as publicações da revista *Itinerário*, do jornal *O Brado Africano* – já mencionado por Manuel Ferreira – e da revista *Msaho.*[22] Os nomes de destaque desse período são Augusto dos Santos Abranches e João da Fonseca Amaral, que trouxeram a Moçambique as contribuições dos movimentos modernista e neorrealista portugueses; os poetas Noémia de Sousa, Rui Knopfli, Rui Guerra,[23] José Craveirinha, Rui Nogar e Duarte Galvão (pseudônimo de Virgílio de Lemos); e o pintor António Bronze. Mendonça refere também as antologias de poesia moçambicana publicadas em Portugal, das quais já tratara Manuel Ferreira.

Esse período encerra-se em 1964, com as prisões de alguns intelectuais, como José Craveirinha, Rui Nogar, Malangatana Valente e Luís Bernardo Honwana; segundo Fátima Mendonça, a última publicação deste período é *Nós matamos o cão tinhoso!*, de Honwana, em 1964. As prisões ocorreram em decorrência do acirramento da

---

22 Msaho foi um jornal literário, editado por Virgílio de Lemos, Domingos de Azevedo e Reinaldo Ferreira, que circulou com apenas um número. Pires Laranjeira nos dá notícia da sua importância: "Os próprios promotores da folha poética tiveram consciência, explícita na apresentação, de que esse primeiro e único número ainda não tinha possibilidade de se constituir como artefacto de moçambicanidade, no sentido de uma ideologia e estética autonomizarem os textos num corpus literário diferenciado dos outros de língua portuguesa. [...] Não se pode todavia menorizar Msaho, que, desde logo, pela escolha, em título, do nome de um canto do povo chope, e a participação, com um poema cada, de Noémia de Sousa, Virgílio de Lemos e Rui Guerra, deixou entrever preocupações intelectuais de empenho na formação da literatura moçambicana, procurando fundamentar-se nas raízes da cultura tradicional e abrindo-se à participação comprometida com um projecto de mudança popular" (Laranjeira, 1995a, p.268, grifos do autor).

23 Rui Alexandre Guerra Coelho Pereira, conhecido diretor de cinema brasileiro, nasceu em Maputo, Moçambique, em 1931, e radicou-se no Brasil a partir de 1958.

repressão política colonial, que focava os movimentos de libertação já então organizados nas ex-colônias portuguesas. Juntamente com a prisão das vozes então representativas desses movimentos, a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Pide) instaurou um clima de policiamento ideológico, reprimindo todas as manifestações favoráveis aos movimentos libertários.

c) *3º período: 1964-1975*. Fátima Mendonça (1988) reconhece, a partir de 1964 (quando se inicia a campanha de libertação da Frente de Libertação de Moçambique [Frelimo]), três linhas de força na literatura moçambicana:

i. "A literatura produzida nas zonas libertadas e em que é visível o reflexo directo da acção ideológica da Frelimo" (ibidem, p.40). Essa literatura, na qual se sobressai a poesia de combate, fora produzida dentro dos quadros da luta armada; sua intenção é a militância política e o comprometimento social. Para Mendonça, não se trata de uma literatura de menor "valor literário", ou apenas de circunstância, visto que não se pode considerar a guerra de libertação nacional como um evento circunstancial – ela, ao contrário, é parte integrante da história da emergente nação moçambicana.[24]

24 Tratar da poesia de combate implica sempre, até onde temos visto, um posicionamento político por parte da crítica. Não se pode dizer que se trata de uma literatura esteticamente menor sem sofrer algum tipo de "represália". Tomemos um exemplo. Segundo nos informa João Pinto, do Jornal de Angola (2008), o escritor angolano José Eduardo Agualusa declarou, em entrevista publicada no semanário Angolense, em março de 2008, que Agostinho Neto, primeiro presidente de Angola, era um poeta medíocre e quem o tinha em conta de grande poeta não conhecia nada de poesia. Esta afirmação foi recebida não como crítica literária, mas como crítica política: "A escrita não pode servir para humilhar, banalizar, diabolizar os ícones, heróis, mitos, deuses ou divindades", afirmava João Pinto no Jornal de Angola (2008). No mesmo periódico, Pires Laranjeira foi mais além: "Agualusa saiu chamuscado e, depois, queixou-se de que, aproximando-se as eleições em Angola, se tratava de uma intimidação, sobretudo porque um universitário angolano da área do Direito punha a hipótese (absurda, é verdade) de ele poder ser responsabilizado criminalmente por atentar contra o nome de uma figura icónica do Estado e da Nação. [...] Eu permito-me aqui uma "profecia" em relação a Agualusa:

ii. "A literatura produzida nas cidades por intelectuais que, em geral, assumem posições ideológicas de distanciamento do poder colonial" (ibidem, p.41). Nomes representativos desta vertente são Orlando Mendes, Rui Knopfli, Glória de Sant'Anna, Jorge Viegas, Sebastião Alba e outros. É nesse período que surge a revista *Caliban*:

> A própria simbologia do nome Caliban faz que possamos interpretar a acção destes cadernos como uma tentativa consciente de adesão a um espaço moçambicano representado emblematicamente pela imagem do escravo que se apropria da língua do senhor." (Mendonça, 1988, p.42)

Na Beira, cidade natal de Mia Couto, surge também, nessa época, a revista *Paralelo 20* – nela circulava uma literatura "em que a clivagem produzida pelos acontecimentos de 1964 apenas funciona exteriormente" (ibidem, p.42). O poeta e jornalista Fernando Couto, pai de Mia Couto, juntamente com Nuno Bermudes, é uma das figuras que dinamizavam a vida cultural na Beira, promovendo a divulgação de autores moçambicanos por meio da criação das coleções "Poetas de Moçambique" e "Prosadores de Moçambique".

---

na história da literatura angolana, daqui a dois ou três séculos, continuará a constar, em grande plano, a poesia de Agostinho Neto, como algo matricial e tutelar. E, comparada com a obra de Neto, Pepetela, Luandino, Uanhenga, Maimona, Ruy Duarte de Carvalho, Mena Abrantes ou Manuel Rui, a de Agualusa terá sempre direito a três ou quatro parágrafos a menos ou, ainda, a uma referência breve na história da literatura portuguesa. Creio que esse é o verdadeiro drama de Agualusa: ser menos representativo do que se julga e apostar na raiva lusitana contra o MPLA de Agostinho Neto, de que ele próprio é um dos ateadores [...]. Só para espíritos cabotinos é que a poesia de Neto será medíocre. E as suas são frases típicas de um cabotino, que o dicionário define do seguinte modo: 'cómico ambulante [...] pessoa presumida e que gosta de ser o centro das atenções, ostentando, com modos teatrais, qualidades que a maior parte das vezes não tem'" (Laranjeira, 2008). Embora haja muitos estudos que abordam as literaturas africanas de língua portuguesa do ponto de vista da estética, do artesanato de palavras, fatos como esse por vezes levam a juízos sobre essas literaturas que fogem à natureza específica do texto literário.

iii. "A literatura produzida para afirmar a ideologia colonial na sua expressão luso-tropicalista"[25] (ibidem, p.43). Nesse conjunto, encontram-se as publicações de Eduardo Paixão, Rodrigues Júnior e Agostinho Caramelo; é para elas que se volta o crítico Amândio César, "a fim de desenvolver a tese da existência de uma literatura regionalmente moçambicana integrada na literatura portuguesa, como convinha ao luso-tropicalismo" (ibidem). Para Mendonça, trata-se de um aposto à literatura colonial, com preocupação exclusivamente estética, que veiculava ainda a ideologia colonial. Esta literatura não encontrará ecos na produção literária posterior à Independência de Moçambique (aos 25 de junho de 1975).

Fátima Mendonça (1988, p.44) encerra sua contribuição para o periodismo literário de Moçambique lembrando que as novas gerações de escritores, nas quais se inclui Mia Couto, serão herdeiras "da metáfora e da parataxe de Craveirinha, do verso seco e angustiado de Knopfli, da negritude militante de Kalungano".

Manoel de Souza e Silva

A tese de Manoel de Souza e Silva (1990), *Do alheio ao próprio: a poesia em Moçambique*, não pretende propor uma periodização da literatura moçambicana, visto que se restringe à produção poética. Ainda assim, ela constitui-se em excelente contribuição para pensarmos essa literatura. Silva percorre a literatura moçambicana desde a sua origem, apresentando-a sempre à luz do fato colonial em Moçambique, que não pode absolutamente ser obnubilado, visto ser

25 O luso-tropicalismo é "uma teoria que assume a totalidade do fenómeno da colonização portuguesa nos trópicos como objecto de estudo, tentando racionalizar a emergência de uma sociedade civil a partir de um aglomerado heterogéneo, plural do ponto de vista étnico-cultural, mas condicionado por um poder económico exterior e por uma afirmada específica concepção lusíada do mundo e da vida" (Adriano Moreira, 2005, p.657). O pioneiro da teoria luso-tropicalista é o escritor Gilberto Freyre, que a expressa no livro Casa grande e senzala, em 1933.

a obra literária produto e expressão de uma dada sociedade, num dado momento da sua história.

Antes de propor a sua classificação dos períodos pelos quais passou a poesia moçambicana, Silva menciona outras tentativas nesse sentido: a de Frantz Fanon e a de Mário Pinto de Andrade.

Frantz Fanon (apud Silva, 1996, p.21-2) propõe três momentos decisivos:

a) Assimilação – dos valores estéticos do colonizador.

b) Constatação – correspondente ao que se conhece pela designação genérica de negritude. Marcada pela lamúria e portadora de um forte caráter catártico. Produção consentida e, até, estimulada pelo colonizador.

c) Combate – A produção literária volta-se contra os valores colonizados e busca meios para resistir ao sufocamento cultural e político.

Mário Pinto de Andrade (apud Silva, 1996, p.22) constata também três momentos:

a) *Negritude* – "entendida como negação da assimilação", ou seja, em que ocorre a superação do primeiro tópico da divisão proposta por Fanon.

b) *Particularização* – "Os poemas precisam os contornos nacionais e incidem mais profundamente no real social".

c) *Combate* – "As balas começam a florir", no dizer do poeta moçambicano Jorge Rebelo.

Silva (1996, p.22) faz notar que tanto a contribuição de Fanon quanto a de Mário de Andrade enfatizam a produção literária na sua relação com o sistema colonial. "De ambas pode-se depreender que a maior consciência do colonizado, em seu enfrentamento com o colonizador, implica transformações da sua forma de perceber e expressar através do objeto literário e/ou artístico".

Silva apresenta também a tentativa de Orlando Mendes de estabelecer algumas etapas na constituição da poesia moçambicana:

a) Repressão cultural e resistência – Corresponde à literatura de assimilação.

b) Nacionalismo e literatura – Corresponde aos anos 40 e 50.

c) Literatura de protesto – Ocupa-se dos anos 60 e 70.

d) Literatura de confrontação – Poesia produzida no meio urbano, nos anos 70.

e) Literatura de ruptura – Corresponde à literatura de combate.

f) Literatura em liberdade – Produção pós-independência (1975). (Mendes apud Silva, 1996, p.22).

Essa divisão, conforme aponta Silva (1996, p.23), não menciona a negritude, "passando ao largo de algumas evidências", tais como a antologia *Poesia negra de expressão portuguesa*, organizada por Mário de Andrade e Francisco José Tenreiro, em que comparecem alguns poemas de Noémia de Souza que, pela temática, aproximam-se do movimento da negritude.

A proposta de Silva é de que a poesia moçambicana divide-se em cinco etapas fundamentais:

a) "O Eco Rebelde". Busca dos nexos existentes entre o projeto de ocupação colonial – ocupação física – e aquilo que se conhece como assimilacionismo e suas relações com a poesia produzida pelos colonizados.

b) "Negros de Todo o Mundo, o que é Isto?!" Rastreamento de algumas coordenadas gerais do Movimento da Negritude, sua constituição e concretização nas ex-colônias portuguesas e, especificamente, em Moçambique.

c) "A Pátria Parida". Exame das contradições e da série de polêmicas que envolvem o conceito de literatura nacional no contexto da colonização.

d) "Da Polana à Mafalala". Tentativa de exame da formação/consolidação da poesia moçambicana, tomando por base poetas – nem sempre bafejados pela unanimidade – que concorrem para a afirmação e independência, em nível literário, de Moçambique.

e) "O Troco da Troca". Leitura da poesia produzida na situação de guerra de guerrilha, tentando estabelecer sua vinculação com as coordenadas políticas da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), com os mecanismos de expropriação dos meios de expressão do colonizador e sua utilização contra a opressão colonial, sua rebeldia radical na ruptura com a visão colonialista e, mais que tudo, procurando expor sua profunda ligação com o homem, a terra e a natureza de Moçambique. (ibidem, p.24-5)

Silva procura integrar à leitura da poesia moçambicana as principais questões históricas que conformaram a produção literária moçambicana: o assimilacionismo, a negritude, a discussão da nacionalidade literária, o processo de independentização. Seu viés passa sempre pela relação entre a poesia e a situação colonial – ou o fim dessa.

Pires Laranjeira

Pires Laranjeira (1995a; 2001) tem sido, talvez, o pesquisador que mais se dedicou à tarefa de tentar apreender as literaturas africanas de língua portuguesa em seus momentos decisivos (parafraseando Candido). Os resultados de suas reflexões nos é dado, respectivamente, em dois momentos: em um capítulo de livro – o manual *Literaturas africanas de língua portuguesa*, e num artigo publicado na Espanha, na *Revista de Filología Románica*, intitulado "Mia Couto e a literaturas africanas de língua portuguesa".

Em sua proposta inicial de periodização da literatura moçambicana, Pires Laranjeira (1995a) propõe uma divisão da historiografia literária moçambicana em cinco períodos distintos: Incipiência, Prelúdio, Formação, Desenvolvimento e Consolidação.

a) *Incipiência*. Apesar das observações de Pires Laranjeira estarem em grande parte apoiadas nas reflexões de Fátima Mendonça, o autor discorda dela no que se refere ao marco inicial da literatura moçambicana. Para Fátima Mendonça, como vimos, a obra inaugural da literatura moçambicana seria *O livro da dor*, de João Albasini, publicada em 1925. Laranjeira, entretanto, não chega a contrapor-se a ela em termos reais. Dizemos isso porque é impossível identificar, afinal, qual é o ponto de partida dessa literatura para Pires Laranjeira: seu texto inicia-se com uma alusão ao aparecimento de Moçambique como tema num poema épico do jesuíta João Nogueira (século XVII) e, depois, em poemas de Tomás António Gonzaga que, exilado do Brasil em 1792 por sua implicação na Inconfidência Mineira, veio a falecer na Ilha de Moçambique em 1819. Lembremos que Manuel Ferreira já havia aludido à presença de Gonzaga na Ilha de Moçambique, sem que isso tivesse, contudo, alguma relevância. Pires Laranjeira, porém, inclui essas manifestações

no primeiro período literário por ele definido, que recebeu o nome de *Incipiência.* Segundo o autor, esse período teria suas raízes no início da permanência dos portugueses em Moçambique (lembramos que Vasco da Gama aportara em Moçambique em 1497).

Ora, segundo Antonio Candido (1971, p.23), a existência de um sistema literário pressupõe um conjunto de características que ultrapassam os dados internos da obra (língua, imagens, tema). É necessário que se identifique um conjunto de autores conscientes do seu papel, um conjunto de receptores (público) e um mecanismo transmissor (uma linguagem comum). O fato, portanto, de ter Moçambique aparecido como tema, seja na obra de João Nogueira, seja na de Tomás António Gonzaga, a nosso ver, não significa que possamos recuar as considerações sobre a literatura moçambicana a ponto de incluir a obra desses autores – não poderíamos considerá-las nem mesmo como manifestações literárias nacionais. Até mesmo porque a produção do último, como se sabe, seguiu os padrões do movimento árcade europeu, que lhe serviu de modelo ao compor as *Liras*.

Pires Laranjeira destaca, nesse período inicial, a produção oitocentista de Campos Oliveira (cujos escritos dispersos foram publicados nos anos 60, 70 e 80) e também o surgimento de periódicos anteriores a *O Brado Africano* (1918), única publicação da imprensa referida por Pires Laranjeira. Lembramos, a respeito, a existência de várias outras publicações que se iniciaram com a introdução do prelo em Moçambique (1854), tais como o *Boletim Oficial* (1854) e o *Almanach de Lembranças* (que circulou nas colônias portuguesas de 1851 a 1932), que já então publicavam textos poéticos de autores moçambicanos.

b) *Prelúdio.* O segundo período delineado por Pires Laranjeira denomina-se *Prelúdio* e inicia-se com a publicação, em 1925, de *O livro da dor*, de João Albasini. Esse período estende-se até o fim da Segunda Guerra Mundial (1945), incluindo a publicação dos poemas de Rui de Noronha[26] no jornal *O Brado Africano*, depois publicados postumamente em recolha "duvidosa"[27] na obra *Sonetos* (1946).

26 Surge ET ambula; Quenguelequêze.

27 Duvidosa por ser "incompleta e censoriamente truncada, [...] não faz juz à real obra do poeta" (Laranjeira, 1995a, p.257).

Pires Laranjeira considera esses dois primeiros períodos como um tempo de "preparação" para a posterior formação de uma literatura que se poderia chamar efetivamente de moçambicana.

c) *Formação*. O terceiro período por ele delineado, de *Formação*, vai de 1945/1948 (as fontes divergem) até 1963. "Pela primeira vez, uma consciência grupal instala-se no seio dos (candidatos a) escritores, tocados pelo Neo-realismo e, a partir dos anos 50, pela Negritude" (Laranjeira, 1995a, p.260). Delicada e controversa, tal afirmação traz-nos várias questões. Não nos parece que Noémia de Souza, José Craveirinha, Rui Nogar, Rui Knopfli e Orlando Mendes, apontados entre outros como autores significativos desse período, sejam um grupo de "candidatos a escritores".

Laranjeira aponta, ainda nesse período, o surgimento da primeira antologia da poesia moçambicana, organizada, segundo ele, por Luís Polanah e publicada em 1951 sob o título de *Poesia em Moçambique*. Em observação de rodapé, Laranjeira notifica aos leitores que a organização dessa antologia é por vezes atribuída a Orlando de Albuquerque e Vítor Evaristo, que, segundo ele, teriam feito apenas a apresentação. No prefácio da *Antologia da Nova Poesia Moçambicana*, Fátima Mendonça e Nélson Saúte (1994) apontam para a existência de duas antologias, tendo sido a primeira realmente organizada por Orlando de Albuquerque e Vítor Evaristo. Luís Polanah, segundo os autores, teria organizado outra antologia, publicada em 1960, cujo título na capa é *Poetas de Moçambique*. A semelhança entre os títulos – *Poesia em Moçambique* e *Poetas de Moçambique* – e o fato de terem sido ambas as antologias publicadas em Lisboa e pela mesma casa editora – a Casa dos Estudantes do Império – talvez tenham gerado a confusão a que se referia Pires Laranjeira.

d) *Desenvolvimento*. Esse quarto período apontado por Pires Laranjeira estender-se-ia do início da luta armada de libertação nacional (1964) até a independência (1975), com uma produção de caráter marcadamente político e revolucionário. Datariam desse período algumas obras referenciais da literatura moçambicana, a saber: *Nós matamos o cão tinhoso!*, de Luís Bernardo Honwana, publicada em 1964; *Chigubo*, de José Craveirinha, também de 1964; *Portagem*, de Orlando Mendes, de 1966; a revista *Caliban*, em 1971 e, no mesmo

ano, o primeiro volume da antologia *Poesia de Combate*, editado pela Frelimo. Por fim, teríamos, em 1974, a publicação de *Karingana ua karingana*, uma recolha de poemas de José Craveirinha.

e) *Consolidação*. Laranjeira aponta, por fim, um último período, que seria o de *Consolidação* da literatura moçambicana. Esse corresponderia à produção pós-independência e se encerraria em 1992, com a publicação de *Terra sonâmbula*, de Mia Couto,[28] o qual coincidiria com a abertura política do regime. Autores representativos desse período seriam Rui Nogar, Mia Couto, Ungulani Ba Ka Khosa, Hélder Muteia, Pedro Chissano, Juvenal Bucuane e outros. Teria surgido, ainda nesse tempo, a revista *Charrua*, com oito números publicados. A publicação de *Raiz de orvalho* (Couto, 1983) e da revista *Charrua*, segundo Laranjeira, abriria novas perspectivas para a literatura moçambicana, que culminariam com o livro *Vozes anoitecidas*, de Mia Couto (1986).

> A partir daí, estava instaurada uma aceitabilidade para a livre criatividade da palavra, a abordagem de temas tabus como o da convivência das raças e mistura de culturas, por vezes parecendo antagónicas e carregadas de disputas (indianos vs. negros ou brancos). (Laranjeira, 1995a, p.262)[29]

A primeira crítica que se faz à obra de Pires Laranjeira é que ele delimita períodos demasiadamente circunscritos, deixando de lado o fato de que a criação literária ocorre dentro de um processo dinâmico. Para

---

28 Temos encontrado a referência a 1993 como sendo o ano da publicação de Terra sonâmbula, em Lisboa, pela Editora Caminho, como o fazem Gomes & Cavacas (1997); a primeira edição brasileira do romance, pela Nova Fronteira (1995), também refere a edição de 1993 como sendo a princeps. Pires Laranjeira (1995a) e Maria Fernanda Afonso (2004), porém, referem o ano de 1992. Ao investigarmos essa questão, Francisco Noa (2009 [informação pessoal]) informou-nos que a primeira edição é de 1992, mas o autor não sabia se o romance havia sido publicado nesse ano pela Caminho ou pela Ndjira (editora associada à Caminho, em Maputo). Posteriormente, Jaime Ramalho (2009 [informação pessoal]), da Caminho, certificou-nos que a primeira edição desse romance foi mesmo publicada em 1992, pela Caminho.

29 É curioso que Laranjeira aponte como antagônicas as relações entre indianos e negros, indianos e brancos, mas não entre brancos e negros, que não só é a matriz dos conflitos étnico-raciais, mas a principal temática abordada no que tange aos conflitos dessa natureza.

além disso, entretanto, está o fato de que o autor minimiza, nesse texto, o processo de colonização, deixando de considerar as ligações intrínsecas entre a produção literária e a ocupação colonial do território moçambicano – que, como vimos, foram o fio condutor das reflexões de Manoel de Souza e Silva (1996). Contudo, vale lembrar que a história da literatura não coincide, necessariamente, com a história social de um país.

Esse trabalho de Pires Laranjeira tem o mérito de ser uma boa tentativa de produzir algum material de cunho didático no âmbito das literaturas africanas de língua portuguesa. De fato, como já apontamos, seu texto é largamente difundido no Brasil[30] e utilizado por estudiosos que buscam uma primeira referência teórica sobre tais literaturas.

O próprio autor, contudo, já tem revisto esse material. Em conferência pronunciada na Universidade de São Paulo em 17 de setembro de 1997, Pires Laranjeira anunciava uma nova periodização para as literaturas africanas, na qual constariam as seguintes fases: *Romantismo, Negro-realismo, Nativismo, Folclorismo, Regionalismo, Casticismo, Resistência* e *Contemporaneidade* [informação verbal].[31] Nessa ocasião, aliás, Laranjeira causou espécie ao declarar que a verdadeira literatura africana estaria ainda por nascer, visto ser a grande maioria dos autores de raça branca; o estudioso afirmara, também, que autores como Luandino Vieira, Pepetela e Mia Couto fariam uma obra portentosa para justificarem seu papel de brancos numa sociedade majoritariamente negra. Entendemos que essas afirmações não se sustentam; passados mais de dez anos dessa declaração, vemos que esses autores têm hoje uma obra consolidada, de qualidade literária indiscutível, a qual não tem relação alguma com o fato de serem eles escritores "brancos"; todos eles, aliás, admitem que a mistura de raças e culturas é uma marca forte de identidade para os cidadãos africanos.

30 Essa é a impressão que tivemos ao depararmo-nos com a obra de Pires Laranjeira nos acervos de algumas universidades afastadas dos grandes centros do Brasil; neles a obra do autor é a única referência sobre o conjunto das literaturas africanas de língua portuguesa.

31 Informações documentadas em anotações pessoais da referida conferência, que podem ser conferidas no vídeo do evento, que integra o acervo do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Em artigo de 2001, Pires Laranjeira realizou seu intento de 1997, revendo e particularizando os resultados do trabalho de 1995(a). Laranjeira, assim como outros teóricos vêm fazendo (Noa, 2009 [informação verbal]),[32] sustenta que há dois momentos marcantes nas literaturas africanas de língua portuguesa:

> Podemos estabelecer duas épocas fundamentais: a Época Colonial, desde o aparecimento de esparsos e escassos textos, antes de 1849, não necessariamente literários nem africanos, mas relacionados com África, até às independências dos países, em 1975; a Época Pós-colonial, em que a literatura se vai libertando da lei da vida colonial, para se assumir como decisivamente emancipada, desde as independências, até à actualidade. (Laranjeira, 2001, p.185)

Mesmo reconhecendo a prevalência de duas épocas fundamentais, Laranjeira refaz o percurso historiográfico anteriormente traçado, na obra de 1995(a), tomando a literatura angolana como paradigma para se pensar o conjunto das literaturas de língua portuguesa na África:

> Consideremos a literatura angolana corno paradigmática, isto é, como um modelo de irradiação a partir do qual podemos estabelecer fases aplicáveis às outras, evidentemente de um modo não mecânico, tendo em atenção que cada urna tem o seu percurso específico, se bem que no contexto colonial de domínio português, interessando delimitar os contornos comuns que, textual e contextualmente, as explicam e aproximam, tanto como das literaturas portuguesa e brasileira, mais do que de outras. (Laranjeira, 2001, p.186)

Feita essa premissa, o autor identificará, nesse seu mais recente trabalho, seis fases no desenvolvimento das literaturas africanas de colonização portuguesa:

---

32 Observação do Prof. Dr. Francisco Noa durante nosso Exame de Qualificação, ocorrido em 12 de março de 2009 nas dependências da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp – campus de Araraquara, do qual participou como arguidor.

a) Baixo-romantismo: é uma fase que se estende, em Angola, até 1881, precedendo a publicação da novela Nga mutúri, de Alfredo Troni. Nessa época, as manifestações literárias reproduziam elementos de gosto exógeno, advindos da tradição lusitana; elementos africanos surgem apenas na configuração dos espaços, da paisagem, desconectados da realidade social, histórica ou política do continente. Laranjeira não aponta, nesta fase, nenhuma produção moçambicana.

b) Negro-realismo: Sob a influência do realismo português, as literaturas de Angola e Cabo Verde apresentam o negro como uma personagem que aspira à integração na sociedade, a qual não se realiza completamente devido ao seu complexo de inferioridade:

> Alfredo Troni e Cordeiro da Matta, em Angola, Costa Alegre, em São Tomé e Príncipe, ou Campos Oliveira, em Moçambique, representam essa faceta de referir a cor da pele com preconceito, ou, então, sem a assumir descomplexadamente, mesmo que se verifique uma aculturação que, em princípio, conduziria a uma hipotética integração plena. (Laranjeira, 2001, p.187)

O autor identifica na estética dessa fase elementos estilísticos herdados do parnasianismo, do simbolismo e do decadentismo europeus.

Vale observar, nessa citação, que considerar a aculturação como princípio, ainda que hipotético, de integração do negro na sociedade colonial é algo impensável para os críticos africanos; é talvez por esse viés ideológico que o modo de Pires Laranjeira pensar as literaturas africanas de língua portuguesa encontra tantos entraves entre os intelectuais africanos, que não raro veem com suspeitas suas contribuições. A despeito disso, queremos, ainda, valer-nos delas, pois, dentre os autores que tratam mais sistematicamente da historiografia literária moçambicana, Laranjeira é o único que inclui a produção mais madura de Mia Couto.

c) Regionalismo africano: Inicia-se com a publicação, em 1901, de Voz d'Angola, que reunia contribuições de intelectuais angolanos em resposta a um artigo colonialista de jornal. Essa publicação

> abriu uma frente de reivindicação da igualdade e fraternidade, precursora dos direitos humanos, definível como nativismo (inicio do Regionalis-

> mo), quer dizer, de uma postura decisivamente consciente de anseios autonomistas, reagindo às guerras de ocupação movidas pela potência colonizadora. (Laranjeira, 2001, p.188)

Laranjeira identifica dois modos de regionalismo nessa fase: o nativismo e o tipicismo. O primeiro consistiria numa sutil insurgência contra a metrópole e caracterizar-se-ia por um

> autonomismo supra-classista, com origem nos ideais republicanos, maçônicos, logo se associando a um pan-africanismo moderado, permitindo aceder, por essa mistura subversiva, à modernidade possível, vazada num conservadorismo formal e retórico. (ibidem)

Essa insurgência teria sido abafada em 1925, pelo golpe que impôs a Portugal e suas antigas colônias o Estado Novo – regime ditatorial chefiado por Salazar.

Assim, entre 1926 e 1941, as literaturas africanas de língua portuguesa deram lugar ao tipicismo, desenvolvido em duas frentes: o *folclorista e* costumbrista e *o localista e regionalista*. O primeiro reúne poemas que procuravam reconstituir, de forma hiperidealizada, a vida cultural urbana ou rural; nele, o exotismo fluirá dentro de uma "estética da evasão"; trata-se, segundo Laranjeira (2001, p.189), de uma literatura ideologicamente colonialista. O segundo, por sua vez, tende à integração continental; poder-se-ia falar, segundo Laranjeira, numa africanidade não manifesta, numa "personalidade africana" politicamente protonacionalista.

d) *Casticismo* (1942-1960): Aqui, a literatura demonstraria um aprofundamento da opção anticolonial, como "ética social" fundamentada na história e na cultura dos povos. Esta fase pode ser definida como "a procura permanente da herança dos povos, da sua intra-história, profunda, imperecível, dialéctica, criadora e transformadora..." (Laranjeira, 2001, p.189). Inicialmente, segundo o autor, esse casticismo teria tomado a forma de um sociorrealismo (termo cunhado por Laranjeira), associado ao neorrealismo português e ao surgimento do modernismo e do romance social no Brasil. Marcado

pela Negritude – categoria mais particularizante que a de colonizados – essa fase focaliza, segundo o autor,

> as classes e o mundo do trabalho, da produção de riquezas coloniais (com seus contratados, serviçais, agricultores, operários, mas também pastores, além de grupos restritos e outros, marginais), através de processos discursivos virados para a sugestão de concretude social e quotidiana, em que o pormenor, a notação descritiva, tem grande relevo. (Laranjeira, 2001, p.190)

Em Moçambique, Laranjeira identifica, nessa fase, a obra de José Craveirinha e Noémia de Sousa.

e) *Resistência* (1961-1974): Com o início da luta armada de libertação nacional, primeiramente em Angola e depois nos outros países africanos de colonização portuguesa, surge uma literatura "não de todo circunstancial", na expressão de Pires Laranjeira (2001, p.190), mas bastante ligada à temática da guerrilha. Essas produções, segundo o pesquisador, foram feitas tanto por homens letrados como por outros de menor nível de escolarização. Sua orientação ideológica seria anti-imperialista e nacionalista, como convinha ao momento, e, muitas vezes, panfletária. Laranjeira lembra que o nacionalismo surgiu antes nas letras do que na política. Representantes dessa fase, em Moçambique, são José Craveirinha, Sérgio Vieira, Jorge Rebelo, Luís Bernardo Honwana e Sebastião Alba. Vale notar, lembra Laranjeira, que alguns escritores conseguiram publicar, nesta fase, textos com algum anseio revolucionário, sob a aparência de lirismo amoroso ou telúrico, driblando, assim, a censura implacável que se impôs no final do regime ditatorial português.

f) *Contemporaneidade* (1975-1998): A independência das nações africanas de língua portuguesa marcou a literatura com um forte caráter de patriotismo a que Laranjeira chama de "estética do orgulho pátrio" (Laranjeira, 2001, p.192). Seus representantes, em Moçambique, são Rui Nogar e Lina Magaia. Esse momento inicial perduraria, segundo o autor, por cerca de dez anos:

> A superação dos traumas políticos, ideológicos e literários tornou-se possível somente após a primeira década de independência política

> (recorde-se a questão, empolada ou não, com ou sem adequação teórica, da subserviência das literaturas africanas perante modelos alienígenas, europeus ou não. (ibidem)

Essa observação alude à discussão sobre o nacionalismo literário: o que seria, no que diz respeito ao nosso trabalho, uma literatura moçambicana? Ela diferiria da europeia apenas na temática ou também na forma?

Entre os anos de 1986 e 1996, Laranjeira identifica outro movimento, que ele identifica como pós-colonialidade estética, em que o estigma colonial é superado. Nela, várias correntes estéticas encontram espaço (neossimbolismo, neoconcretismo, neossurrealismo etc.). O autor aventa a hipótese de que esses ecos "são também estilhaços de uma propensão estética advinda do natural multiculturalismo de base étnica dessas novas nações e sociedades" (ibidem). Autores como Mia Couto, Eduardo White, Luís Carlos Patraquim e Nelson Saúte, de Moçambique, procuram "exorcizar os fantasmas e medos de cruentas guerras e ameaças de perda de independência, para [...] partir em busca de discursos originalíssimos no contexto dessas literaturas" (ibidem).

Para Laranjeira (2001, p.193), o início do século XXI surpreende, nas literaturas africanas de língua portuguesa, uma revisitação literária de antigos mitos, sonhos e utopias, marcando a narrativa, principalmente, com o tom da perplexidade e da incerteza contemporâneas, como se observa na obra de Mia Couto (Moçambique); José Eduardo Agualusa e Pepetela (Angola) e Germano de Almeida (Cabo Verde). Este, segundo Laranjeira, será um novo capítulo na história dessas literaturas.

Reflexões sobre a historiografia literária moçambicana

Diante das colaborações dos diferentes pesquisadores para a construção de uma história da literatura moçambicana, perguntamo-nos

acerca da natureza da historiografia literária: que conceitos ela deve desenvolver? Wellek & Warren (1971, p.319) colocam-se essa pergunta em termos ainda mais essenciais:

> Será possível escrever história literária, isto é, uma coisa que seja simultaneamente literária e uma história? A maior parte das histórias da literatura [...] são ou histórias sociais, ou histórias do pensamento enformado em literatura, ou impressões e juízos acerca de obras específicas dispostas em ordem mais ou menos cronológica.

Marisa Lajolo (1994, p.22) lembra que a historiografia literária, tal como é praticada hoje, procura organizar autores, obras e estilos de forma cronológica, formando conjuntos cujos recortes são baseados ora em critérios literários – como no caso da poesia simbolista, por exemplo –, ora em critérios extraliterários, que se definem como um recorte da vida social – é o caso, no Brasil, dos romances do ciclo da cana-de-açúcar. Qualquer que seja o critério de agrupamento adotado, o historiador da literatura acaba por eleger algumas obras e autores em detrimento de outros, colaborando para a constituição de um cânone que se repete, via de regra, nos diferentes compêndios de historiografia literária de uma dada nação. "É assim que a história da literatura acaba por patrocinar firme gerenciamento da literatura que, 'historicizando', ela legitima" (ibidem, p.25).

A historiografia literária, contudo, ao mesmo tempo que "historiciza" determinados produtos, é também, ela mesma, "historicizável". Uma história das histórias da literatura, como a que aqui exercitamos em relação à literatura moçambicana, deve apontar o modo pelo qual esse conhecimento é construído, sempre de acordo com o momento histórico em que é realizado.

No caso de Moçambique, pensamos que a história da literatura se foi construindo ao mesmo tempo que se dava a consolidação da nação. É natural, portanto, que esteja fortemente marcada pela realidade social que constitui seu entorno. Como no caso do Brasil, embora com larga distância temporal, a fundação da nação moçambicana é contemporânea da fundação de sua história literária. É por isso que a literatura, na maior parte das contribuições que analisamos, foi tomada como um

documento que ilustra e acompanha a história de Moçambique. Afora a obra de Pires Laranjeira, em que a história social aparece permeada com critérios estéticos; nas demais, as tentativas de periodização estão fortemente marcadas pela história nacional, como vemos no Quadro 1 que se segue.

As marcas recorrentes para delimitação dos períodos da literatura moçambicana, nos autores estudados, são fatos de ordem histórica: a colonização, o assimilacionismo, a negritude, a luta de libertação nacional, a independência; isso fica explícito nas tentativas de nomear os diferentes períodos. Termos como literatura colonial, literatura de combate/contestação/protesto, literatura em liberdade ou "A pátria parida", tal como os usam Manuel Ferreira, Frantz Fanon, Mário Pinto de Andrade, Orlando Mendes e Manoel de Souza e Silva, pertencem ao campo dos estudos sociais; embora esses influam diretamente nas estruturas literárias, pensamos que seria mais adequado nomear os períodos a partir de elementos internos da literatura.

Fátima Mendonça tem uma opção diferenciada: ela recorre diretamente à datação histórica para indicar os diferentes períodos da literatura moçambicana. Embora esta seja uma atitude muito usual nos estudos da história da literatura, Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1976, p.349) pondera o seguinte:

> O recurso ao conceito puramente numérico de século [ou de outras datas históricas] revela-se desprovido de qualquer valor crítico. O século é uma unidade estritamente cronológica, cujo início e cujo término não determinam forçosamente a eclosão ou a morte de movimentos artísticos, de estruturas literárias, de ideias estéticas, etc.

Trata-se, segundo o autor, de um critério inconsistente, tanto quanto o recurso aos acontecimentos políticos ou sociais, que indicam, antes de tudo, uma concepção da literatura como objeto sem autonomia:

> Tão inconsistente como a divisão em séculos da história literária, revela-se a fixação dos períodos literários segundo acontecimentos políticos

> ou sociais: "literatura do reinado de Luís XV", "literatura isabelina" ou "literatura victoriana" etc. Este enfeudamento da história literária à história geral, política ou social [...] radica numa concepção viciada do fenómeno literário: este é entendido como uma espécie de epifenómeno dos factores políticos e sociais, e portanto como um elemento carecente de autonomia e desenvolvimento próprio. Ora os reinados e acontecimentos políticos, tal como os séculos, não determinam automaticamente o declínio ou o florescimento de valores literários, de modo a poderem ser utilizados como marcos divisores em periodologia literária. Isto não significa, porém, que não deva reconhecer-se a profunda acção dialética exercida pelos factores sócio-políticos sobre o fenómeno literário, ou que não deva reconhecer-se, de modo mais particular, a relevante influência das mutações sociais na transformação das estruturas literárias. (ibidem, p.350)

Diferentemente dos demais pesquisadores, Pires Laranjeira (1995a), embora também lance mão de critérios históricos e sociais, é o que mais valoriza os fatos imanentemente literários para a demarcação de fases na literatura moçambicana. Suas reflexões iniciais partem das primeiras referências ao país, período ao qual ele denomina propriamente de *Incipiência*, ou seja, uma época em que as raras manifestações literárias estavam circunscritas à imprensa. O período seguinte, que Laranjeira identifica na esteira da proposta de Fátima Mendonça, é denominado por ele de *Prelúdio*: o termo, advindo da música, indica, etimologicamente, um "grupo de notas que se canta ou toca para testar a voz ou o instrumento", ou, ainda, uma "introdução instrumental ou orquestral a uma obra musical" (Houaiss, 2002). Trata-se, assim, por analogia, de um momento em que a literatura moçambicana ainda não ganhara uma voz própria, embora se fizesse presente nos escritos de Campos Oliveira. Laranjeira observa, com pertinência, que essas duas fases são uma espécie de preparação para a literatura que se constituiria posteriormente em Moçambique. Na sequência, Pires Laranjeira continua seguindo a proposta de Fátima Mendonça e a ultrapassa, acrescentando, aos períodos que a estudiosa delimita por datas, nomes próprios da área literária: *Formação* e *Desenvolvimento*, procurando identificar os momentos em que a produção literária moçambicana ganha autonomia, constituindo-se, com a sua *Consolidação*, num sistema literário.

Quadro 1 – Fases da história da literatura moçambicana

<table>
<tr><th>Manuel Ferreira</th><th>Fátima Mendonça</th><th>Frantz Fanon</th><th>Mário Pinto de Andrade</th></tr>
<tr><td>Descobertas e expansão</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>Literatura colonial</td><td>1925 (publicação de O livro da dor, de J. Albasini) a 1945/47</td><td>Assimilação</td><td></td></tr>
<tr><td>Literatura de sentimento nacional</td><td rowspan="2">1945/47 (rebeldia contra o sistema colonial) a 1964</td><td rowspan="2">Constatação (Negritude)</td><td>Negritude</td></tr>
<tr><td>Literatura de consciência nacional</td><td>Particularização (poemas incidem mais na realidade social do país)</td></tr>
<tr><td></td><td>1964 (início da campanha da Frelimo) a 1975 (Independência)</td><td>Combate</td><td>Combate</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
</table>

Fonte: Adaptado de Ferreira (1987); Mendonça (1988); Silva (1996); Laranjeira (1995a; 2001).

<table>
<tr><th>Orlando Mendes</th><th>Manoel de Souza e Silva</th><th>Pires Laranjeira (1995a)</th><th>Pires Laranjeira (2001)</th></tr>
<tr><td></td><td></td><td>Incipiência (poemas esparsos)</td><td>Baixo Romantismo</td></tr>
<tr><td>Repressão cultural e resistência (lit. de assimilação)</td><td>“O Eco Rebelde” (assimilacionismo)</td><td>Prelúdio (1925 a 1945)</td><td>Negro-Realismo</td></tr>
<tr><td>Nacionalismo e literatura (1940-1950)</td><td>“Negros de Todo o Mundo, o que é Isto?!” (Negritude)</td><td rowspan="2">Formação (1945/48 - fim da II Guerra Mundial e Negritude - a 1963)</td><td rowspan="2">Regionalismo africano (1901-1941)

Casticismo (1942-1960)</td></tr>
<tr><td>Literatura de protesto (1960-1970)

Literatura de confrontação (poesia urbana dos anos 70 do séc. XX)</td><td>“A Pátria Parida”. (nacionalismo na literatura)

“Da Polana à Mafalala” (consolidação da poesia moçambicana)</td></tr>
<tr><td>Literatura de ruptura (literatura de combate)</td><td>“O Troco da Troca” (poesia vinculada à ideologia da Frelimo)</td><td>Desenvolvimento (1964 a 1975)</td><td>Resistência (1961-1974)</td></tr>
<tr><td>Literatura em liberdade (pós-independência)</td><td></td><td>Consolidação (1975 a 1992/93 – publicação de T. sonâmbula)</td><td>Contemporaneidade (1975-1988)</td></tr>
</table>

Nos resultados publicados em Pires Laranjeira (2001), o autor também procura se ater a critérios intrínsecos à literatura para denominar as seis fases que identifica nas literaturas africanas de língua portuguesa, aproximando-as, reservadas suas particularidades, da história da literatura portuguesa na medida em que utiliza termos que fazem referência a romantismo, realismo, regionalismo; ao que os demais autores preferem chamar de literatura de combate, Laranjeira nomeia como literatura de resistência, termo que guarda mais uma conotação de defesa dos próprios valores do que de ataque aos valores do outro. Ao que anteriormente Pires Laranjeira (1995a) havia chamado *Consolidação*, ele prefere agora, em Laranjeira (2001), chamar *Contemporaneidade*, termo que inclui tanto o período de consolidação do sistema literário, como seu desenvolvimento posterior até a atualidade.

No que diz respeito à consolidação de um sistema literário, vale lembrar que, em seu estudo *Formação da literatura brasileira*, de 1959, Antonio Candido distingue as manifestações literárias da literatura propriamente dita. Embora essa distinção lhe tenha rendido uma série de críticas, na medida em que o autor exclui da formação da literatura brasileira o período barroco,[33] ela continua tendo a sua validade como método para se pensar a história da literatura. Candido (1971, p.23) define literatura como

> um *sistema* de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Êstes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literàriamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra

33 O pivô dessa polêmica foi o poeta Haroldo de Campos, que, em 1989, publicou o livro O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira, no qual defende a relevância do poeta Gregório de Mattos, cuja literatura fora considerada por Candido como manifestação literária e não literatura propriamente dita.

> não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. (grifo do autor)

O estudo de Candido não é somente crítica ou historiografia literária, mas também uma sociologia da literatura, na medida em que o autor considera elementos de "natureza social e psíquica" como determinantes para a existência da literatura: não basta que haja autores, é preciso que eles estejam conscientes de seu papel social como escritores; o conjunto das obras deve formar, também, uma tradição, isto é, as obras devem remeter umas às outras, para que haja uma continuidade no diálogo que estabelecem entre si.

É fato que, até o presente momento, não temos notícia de um estudo mais alentado sobre a história da literatura moçambicana. Talvez isso se dê pelo fato de ser ela um objeto novo, se comparada às outras literaturas nacionais, e por não terem os estudiosos dessa literatura o recuo necessário, no tempo, para avaliar suas produções, no sentido de vislumbrar entre elas o estabelecimento de uma tradição ou de uma linha de continuidade. As contribuições dos autores que analisamos, contudo, são relevantes como tentativas de mapear, na história, o surgimento dessa literatura e seus primeiros desenvolvimentos.

A produção de Mia Couto

Os autores que procuraram pensar a formação da literatura moçambicana consideraram o período que vai das suas primeiras manifestações até a independência nacional. A maior parte da produção posterior a 1975, que é a mais rica e vasta, ficou de fora das classificações propostas; integrá-las à história literária nacional de forma sistematizada é um trabalho que ainda está por fazer. Vale lembrar que os estudos que mencionamos sobre a história dessa literatura foram escritos, ainda, nos primeiros anos de seu desenvolvimento. O de publicação mais recente é o artigo de Pires Laranjeira, de 2001, seguido pela tese de Manoel de Souza e Silva; essa, contudo, embora tenha sido publicada em 1996, resultou da tese de doutorado do autor, defendida em 1990. Assim,

os dois estudos de Pires Laranjeira são as propostas mais recentes em torno dessa temática; é neles, apenas, que a obra de Mia Couto aparece como um marco na história literária do seu país.

Mia Couto, cuja produção literária inicia-se em 1983, com a publicação dos poemas de *Raiz de orvalho*, encontra-se fora das considerações de Manuel Ferreira e de Fátima Mendonça. O autor mereceu apenas uma rápida menção no trabalho de Manoel de Souza e Silva (1996, p.136), que o aponta, entre outros, como garantia da "fartura e qualidade das safras vindouras". Pires Laranjeira (1995a, p.262), por sua vez, ao referir-se ao livro de contos *Vozes anoitecidas* (Couto, 1986), aponta Mia Couto como "fautor de uma mutação literária em Moçambique, provocando polémica e discussão acesas". Esse autor aponta ainda, como vimos, o romance *Terra sonâmbula* (Couto, 1995) como marco final do período pós-independência – afirmação polêmica, visto que se trata de uma fase

> muito rica e complexa e que tem vários marcos: as polémicas sobre o cânone literário, a criação da Associação dos Escritores Moçambicanos – AEMO (1982), o surgimento da geração Charrua (onde pontificam nomes importantes como Ungulani Ba Ka Khosa, Eduardo White, Armando Artur, Suleiman Cassamo etc.). (Noa, 2009 [informação pessoal])[34]

Afora essas referências insipientes, Laranjeira também dedica a Mia Couto um capítulo inteiro de seu manual, intitulado "Mia Couto, sonhador de verdades, inventor de lembranças", no qual explora a citada polêmica gerada por ocasião da publicação de *Vozes anoitecidas* (Couto, 1986):

> Esses dois poetas [José Craveirinha e Luís Carlos Patraquim, que assinam os dois prefácios de *Vozes anoitecidas*] avalizaram textos que haveriam de *provocar polémica em Moçambique*, pelo facto de não se aceitar, nalguns meios, que se pudesse criar *uma linguagem simuladora da oralidade, eloquência e ingenuidade populares, mas requintadamente construída, como língua literária própria (de Mia Couto e de Moçambique)*. Principal objecção: ninguém raciocina nem fala como nos contos de *Vozes anoitecidas* e, por isso, certas

34 Informação obtida em nosso Exame de Qualificação.

> liberdades, como a criação descomplexada de neologismos, comprometia a adesão de amplas massas de leitores. Daí que tal caminho para a literatura moçambicana fosse desaconselhado. (Laranjeira, 1995b, p.313, grifos do autor)

Essa preocupação – ou polêmica, como dá conta Laranjeira – não se confirmaria com o tempo: Mia Couto ganhou um número cada vez maior de leitores, tanto dentro como fora do seu país, e uma das qualidades primeiramente valorizadas na sua prosa é justamente a linguagem inventiva, na senda de James Joyce, Guimarães Rosa e Luandino Vieira. Tal criatividade, segundo Laranjeira (1995b, p.314), é "típica de escritores colonizados, terceiro-mundistas, que procuram afirmar uma diferença linguística e literária no interior da língua do colonizador...". Além dessas considerações, Laranjeira (1995b) aponta quatro elementos que compõem o que ele chama de "modo de moçambicanidade" inscrito na obra coutiana:

a) a criatividade da linguagem;

b) o realismo na composição das ações e dos caracteres;

c) a intromissão do imaginário ancestral, que transforma esse realismo em "realismo animista" (expressão usada pelos angolanos Pepetela e Henrique Abranches);

d) o humor, que comparece em seis instâncias: na intriga, nas situações/acontecimentos, nos antropônimos, na narração (modo de contar), na enunciação e na linguagem.

Vale lembrar que, embora esses traços sejam marcantes na obra de Couto, são insuficientes para que os definamos como índices de moçambicanidade, visto que são generalizantes.[35]

O artigo publicado por Pires Laranjeira em 2001, é intitulado, lembramos, "Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa".

---

35 No que diz respeito à moçambicanidade, vale mencionar o trabalho de Gilberto Matusse (1993), A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa. Segundo o autor, uma vez que a literatura moçambicana constituiu-se a partir da europeia – especialmente portuguesa – a moçambicanidade deve, necessariamente, opor-se ao espírito assimilacionista, negando as práticas de escrita da portugalidade e recuperando estratégias textuais de ruptura com os modelos da matriz europeia.

A revisão da historiografia literária moçambicana empreendida pelo autor precede a consideração do lugar de Mia Couto dentro da literatura de seu país. Laranjeira (2001, p.196) lembra que Couto começara sua escrita literária pela poesia, com a publicação de *Raiz de orvalho* (1983), seguindo o mesmo rumo da literatura moçambicana, que por muitos anos careceu de narrativas. Em seguida, Mia Couto dedica-se às crônica e aos contos, publicados inicialmente em jornais e, anos depois, reunidos em volumes. Só mais tarde, em 1992, é que surge seu primeiro romance, *Terra sonâmbula* (Couto, 1995).[36]

Nesse artigo, Laranjeira (2001, p.198) enfatiza a ideia apresentada anteriormente de que *Vozes anoitecidas* (Couto, 1986) é "reconhecidamente um livro fundador de uma reordenação literária, à semelhança do que sucedera, em Angola, em 1964, com *Luuanda*, de José Luandino Vieira". Essa reordenação literária passa, segundo o autor, pela modernidade estrutural e simbólica do romance *Terra sonâmbula* e por um obsessivo processo de recriação verbal e cultural, que reside principalmente no léxico:

> A inovação linguística de Mia Couto reside fundamentalmente no léxico, como procurou mostrar Perpétua Gonçalves [...], no final de 1997. Para conclusão semelhante aponta o artigo de Paulo Faria [...], que exemplifica, sintaticamente, com os clíticos á esquerda do verbo (ex.: "o bicho *se* arrasta") e o emprego dopronome complemento indirecto em vez do complemento directo (ex.: "ouvíamos a baleia mas não *lhe* víamos"). Nesse artigo, o autor explica, com argumentação lógica e precisa, como a escrita de Mia Couto se apropria de modos típicos da oralidade.
>
> A (re)criação verbal, com neologismos e inovações sintáticas (que se encontrariam também no português do Brasil), advém do gozo da língua e de aproveitar o contacto entre várias delas, mas também da necessidade de criar e *relatar* novas realidades, rurais e urbanas, numa língua literária que, sendo urbana e cosmopolita, retoma práticas orais com origem no enraizamento da ruralidade. (Laranjeira, 2001, p.202)

36 Referimos aqui à edição brasileira, de 1993, que utilizamos neste trabalho.

Parece, contudo, que a maior contribuição da literatura de Mia Couto à historiografia literária moçambicana seja a abertura de caminhos de criação que passam pelo fantástico, pelo humor, pelo drama, pela ternura e pela crítica. Além disso, Pires Laranjeira ressalta que

> o discurso de Mia Couto entrelaça culturas e registos diversos, num equilíbrio que permite falar do racismo, da guerra, da vida e da morte, do amor e do ódio, da política e do comércio de almas, sempre com o gosto de contar desempenhando o papel de farol do leitor, redefinindo os seus gostos e visões de mundo, como se a ficção pudesse devolver à realidade a fantasia da verdade. (ibidem, p.203)

Afora essas considerações de Laranjeira, os demais historiadores da literatura moçambicana, como lembramos, não fazem outras referências a Mia Couto, certamente pelo fato de que a produção mais densa do autor – os romances – teve seu crescimento após a publicação dos textos mencionados.

Publicações mais recentes, como a de Macedo & Maquêa (2007), ao tratar do percurso formativo da literatura moçambicana, referem os autores aqui abordados – no caso, Fátima Mendonça e Pires Laranjeira –, sem, contudo, dar uma contribuição mais explícita à historiografia já existente, no sentido de complementá-la com a inclusão das produções contemporâneas de Moçambique – trabalho esse que, conforme assinalamos, está ainda por fazer.

Como balanço deste Capítulo 1, temos a observar que a literatura de Mia Couto ocupa na história de literatura moçambicana, antes de tudo, o papel de aglutinadora das tendências que a precederam. Em seu primeiro livro de poemas, lemos a busca de identidade e de construção da futura nação moçambicana, inscrita no poema de abertura do volume, "Identidade":

> Preciso ser um outro
> para ser eu mesmo
>
> [...]

Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro

No mundo que combato
Morro
No mundo por que luto
nasço
(Couto, 1983, p.13)

Em "Manhã", o desencanto repleto de ironia ganha destaque nos seguintes versos:

A vida (ensinaram-me assim)
deve ser bebida
quando os lábios estiverem já mortos.
Educadamente mortos.
(ibidem, p.15)

Também a reflexão sobre o passado colonial encontra sua expressão em "Colonos":

Desde que chegaram
ficou sem repouso a baioneta
ficou sem descuido a palmatória
e os chicotes tornaram-se
atentos e sem desleixo.
[...]
Trouxeram-nos a luta
sem trégua
e da carne do vencido,
durante séculos,
fizeram silêncio e cinza.
[...]
Nós éramos tribo
carvão aceso nos altos fornos
e pelo gesto escravo em nossas mãos

se poliram os minerais
se alinharam caminhos-de-ferro
se uniram pontes
fazendo morrer abismos e torrentes
transpiraram de vapor as grandes fábricas
e uma emaranhada teia
recobriu a nossa dimensão
despovoando-nos
adiando a nossa vida
por incontáveis vidas.
[...]
Nos idiomas vários
enrolámos sílabas submersas
clandestinos rios turbulentos
enroscaram-se nos lagos adormecidos.
Colocámos o sonho no arco
e dele fizemos flecha certeira
e transportámo-nos no vento
como se fôssemos semente derradeira
Para sermos homens
Desocupamos o silêncio
E com um firmamento de esperança
Cobrimos o rosto ferido da nossa pátria.
(ibidem, p.34)

Vemos, nesse poema, ecos amargurados de um país desfeito pela colonização; mesmo as supostas melhorias guardaram, ali, as perdas irreparáveis de uma vida e organização social agora desmantelada. Os sonhos, contudo, não desfaleceram, e aguardaram, adormecidos, o tempo da recuperação da liberdade.

Em meio a poemas líricos de temática amorosa, vemos, já nessa primeira obra de Couto, sinais da luta empreendida pelo povo moçambicano e de comemoração entusiástica da vitória finalmente alcançada com a independência do país, em 1975; é desse ano o poema "País":

Terra perfumada
de vitória

> barco recém-largado
> no mar da esperança.
> (ibidem, p.48)

Sua obra seguinte, *Vozes anoitecidas* (Couto, 1986), reúne contos nos quais já prevalecem os traços indicados por Pires Laranjeira, fundando o que o crítico chamou de "reordenação literária", tendo como traços fundamentais de renovação a recriação linguística, o humor, a mistura de heranças culturais distintas, o maravilhoso de situações em que a fantasia completa e beneficia a realidade (e a não realidade) desejada.

Para além destas inovações, Mia Couto tem também o mérito de levar a literatura moçambicana para além dos limites de sua nação, dando a conhecer ao mundo todo, pelas inúmeras traduções de sua obra, os modos moçambicanos de ser e de viver, de pensar a realidade e de dizê-la. Na sua esteira, outros autores conseguiram também prestígio e reconhecimento, tais como Paulina Chiziane, Nelson Saúte, Vergílio de Lemos e outros. Essa projeção num circuito internacional, além das demais que já foram aqui mencionadas, é, também, uma importante contribuição da obra de Mia Couto para a história da literatura moçambicana.

Entendemos ser Mia Couto, em Moçambique, o inaugurador de uma liberdade de criação literária que prima pela destreza do trato com as palavras; pela postura singela com que abraça as perplexidades do seu tempo; pela multiculturalidade que sobrepuja o exotismo com que o continente africano ainda é, muitas vezes, concebido; e pelo inusitado das situações, descritas sempre, parodiando Machado, com a pena da dedicação e com a tinta da ironia.

Resta saber, e para isso empreenderemos outro passo neste nosso percurso, como tem sido a recepção dessa literatura; esse é o tema do nosso próximo capítulo.

2
A fortuna crítica de Mia Couto no Brasil

No capítulo anterior, procuramos colocar a obra de Mia Couto em diálogo com a história literária de Moçambique. Neste capítulo, queremos investigar como o autor vem sendo lido no Brasil.

Para este estudo da fortuna crítica de Mia Couto no Brasil, fizemos um levantamento das produções acadêmicas monográficas (dissertações e teses) produzidas nas universidades brasileiras. Observamos que a obra de Mia Couto vem sendo estudada dessa forma no Brasil pelo menos desde 1994 e conta, até o presente momento,[1] com 42 trabalhos de pesquisa desenvolvidos em diferentes instituições do país. A maioria dessa produção foi colhida por nós por meio de pesquisa eletrônica no Banco de Teses da Capes e nos sites das bibliotecas universitárias. Outros dados foram reunidos a partir da consulta, no Sistema Lattes, dos currículos dos principais pesquisadores da área de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (suas orientações em andamento e suas participações em bancas examinadoras), o que nos permitiu ampliar o mapeamento inicial, reunindo dados sobre as pesquisas desenvolvidas em centros nos quais tradicionalmente não se realizam investigações específicas na área.

A distribuição das teses e dissertações é a que podemos observar no Quadro 2.

---

1 Janeiro de 2010.

Quadro 2 – Distribuição das teses e dissertações sobre Mia Couto no Brasil

REGIÃO	IES	TD	DM	TOTAL
SE	USP	9	5	14
SE	PUC MG	2	5	7
SE	UFMG	2	2	4
SE	UFRJ	1	2	3
SE	PUC RJ	–	2	2
SE	UFF	–	2	2
NE	UFPE	–	2	2
S	UFSM	–	2	2
NE	UFBA	–	1	1
SE	UFJF	–	1	1
S	UFSC	1	–	1
CO	UNB	1	–	1
SE	UNICAMP	1	–	1
S	UNISINOS	–	1	1
TOTAL		17	25	42

Fonte: Banco de Teses da Capes.

Como vemos, destacam-se, nesse universo da crítica coutiana, a Universidade de São Paulo (USP), que apresenta quatorze trabalhos de investigação sobre a obra de Mia Couto (nove teses e cinco dissertações); a Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC MG), com um total de sete trabalhos (duas teses e cinco dissertações). Ao lado dessas, encontramos outros 21 trabalhos de pesquisa desenvolvidos em diversas instituições brasileiras de ensino superior. Vale observar, também, que o estudo da obra coutiana, no âmbito da pesquisa acadêmica monográfica, centraliza-se na região Sudeste do país, que conta com um total de 34 trabalhos de pós-graduação *lato sensu* sobre o autor. Temos outros três trabalhos na região Sul, dois no Nordeste e um na região Centro-Oeste do país.

Outra informação que pudemos colher em nossas investigações é sobre as orientações dos trabalhos de pesquisa acadêmica sobre a obra de Mia Couto. Verificamos que Maria Nazareth Soares Fonseca, da PUC MG, foi quem mais orientou trabalhos sobre o autor (três dissertações e duas teses), seguida por Benjamin Abdala Júnior, da

USP, que orientou quatro teses de doutorado sobre a obra coutiana, e por Rita de Cássia Natal Chaves, também da USP, que orientou dois mestrados e um doutorado sobre Mia Couto.

As professoras Carmem Lúcia Tindó Ribeiro Secco, da UFRJ; Laura Cavalcante Padilha, da UFF; Maria dos Prazeres Mendes e Tania Celestino de Macêdo, da USP, orientaram, cada uma, duas pesquisas acadêmicas sobre a obra de Couto, constando, dessas, apenas um doutorado, sob orientação de Maria dos Prazeres Mendes. Essa, aliás, é a única pesquisadora das que mencionamos até agora que não é propriamente especialista nas literaturas africanas de língua portuguesa – isto é, que não leciona disciplinas ou desenvolve pesquisa nesse campo de estudos.

Outras treze dissertações de mestrado e nove teses de doutorado foram orientadas por professores que habitualmente não desenvolvem trabalhos sobre a obra de Mia Couto, nem sobre as literaturas africanas de língua portuguesa.

Destaque especial, no corpo de docentes que orientaram a fortuna crítica acadêmica sobre Mia Couto, cabe a Enilce do Carmo Albergaria Rocha, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), que comparece em nosso levantamento de dados tanto como orientadora de uma dissertação de mestrado quanto como autora de uma tese de doutorado sobre Couto.

Essas informações nos levam a crer que o estudo da obra coutiana vem se ampliando pelo país, saindo do eixo Minas-Rio-São Paulo e ganhando espaço em outras regiões; sendo esse também o eixo que concentra a maior parte da crítica sobre a literatura africana de língua portuguesa no Brasil, podemos inferir que a fortuna crítica acadêmica monográfica de Mia Couto no país vem sendo construída a partir dos referenciais comuns aos estudos literários em geral, e não mais apenas especificamente a partir dos estudos africanos. O que equivale a dizer que a obra do autor tem sido aceita cada vez mais pelo seu valor estético, como literatura, que é mais marcante do que a sua procedência.

Outro dado que chamou-nos a atenção é com relação à circulação dessa fortuna crítica. Verificamos que, dentre o *corpus* que reunimos, somente os trabalhos a partir de 2002 contêm alguma referência às teses/dissertações anteriormente desenvolvidas sobre a obra coutiana

no Brasil. Até o final de 2001, havia já oito trabalhos dessa natureza publicados no país, mas em nenhum havia referência a outros, o que indica ou a dificuldade de circulação desse material, ou a falta de hábito, entre os pesquisadores de então, de consultar outras teses e dissertações publicadas no país sobre o autor.

Tomamos, assim, o ano de 2002, incluindo esse, como marco a partir do qual a consulta à fortuna crítica acadêmica de Mia Couto foi sendo indicada nos resultados das pesquisas. A partir daí, elaboramos o Quadro 3.

Quadro 3 – Referências à fortuna crítica acadêmica monográfica de Mia Couto

Data	Citações	Quantidade de teses/dissertações
–	Sem conferência	10
Antes de 2002	Nenhuma	5
De 2002 a 2009	Nenhuma (Insuficiente)	10
	De 1 a 2 (Restrito)	8
	De 3 a 6 (Bom)	6
	Mais de 6 (Ótimo)	3
TOTAL		42

Fonte: Teses e dissertações sobre Mia Couto.

Os dez primeiros trabalhos que elencamos no Quadro 3 como "sem conferência" referem-se a teses ou dissertações às quais tivemos apenas um acesso parcial. Os motivos para isso são vários. Em primeiro lugar, algumas bibliotecas universitárias permitem apenas a consulta local e um limitadíssimo número de fotocópias (10% do número de folhas); nas ocasiões em que tivemos acesso a esses trabalhos, levantamos informações suficientes para uma síntese deles, pois, inicialmente, não previamos a necessidade de um estudo mais detalhado desta fortuna crítica tal como acabamos por, finalmente, realizar – faltou-nos, por exemplo, a bibliografia dos autores consultados localmente. Em segundo lugar, alguns autores nos enviaram, gentilmente, cópias das suas teses ou dissertações, mas incompletas, isto é, sem as respectivas bibliografias. Por fim, houve também um número diminuto de casos em que pudemos acessar apenas o resumo do trabalho, visto

que não conseguimos contato com o autor e que as bibliotecas nas quais as teses/dissertações estavam depositadas ficavam em regiões mais distantes do país e não participavam do sistema de Comutação Bibliográfica (Comut) juntamente com a Unesp.

De todo modo, mesmo com esses entraves, pudemos analisar as obras mencionadas nas bibliografias de 32 dos 42 trabalhos, o que equivale a 76% deles, a partir dos quais pudemos fazer as seguintes reflexões.

Das teses e dissertações produzidas antes de 2002, cinco não contêm referência a quaisquer dos trabalhos antes publicados, o que reforça nossa hipótese de que os pesquisadores não têm como procedimento habitual a consulta a esse tipo de material crítico.

Afora essas dez teses/dissertações, verificamos que, a partir de 2002, há outros dez autores que não mencionam quaisquer trabalhos realizados anteriormente aos seus. Tendo em vista que o número de teses/dissertações sobre Mia Couto foi crescendo muito nesse período, e que o acesso aos mesmos foi sendo progressivamente ampliado por meio das bibliotecas digitais das universidades, consideramos que a atitude de não consultar nenhum deles seria insuficiente para uma maior qualificação destes dez trabalhos.

Dos dezessete trabalhos em que encontramos referência a pelo menos uma dissertação/tese sobre o autor, oito (47% desses) referem apenas um ou dois trabalhos, demonstrando um aproveitamento restrito da fortuna crítica acadêmica monográfica do autor no Brasil. Outros seis desses dezessete trabalhos (35,2%) fazem um bom aproveitamento, no nosso entender, dessa fortuna crítica, referindo de três a seis teses ou dissertações produzidas sobre a obra coutiana no Brasil. Finalmente, em 17,6% desses trabalhos (três dos dezessete em que há menção aos demais), os autores demonstram preocupação em abarcar boa parte desse *corpus* específico da crítica coutiana, referindo de seis a dez outras pesquisas feitas anteriormente às suas.

O levantamento dessas informações fez-se necessário quando, no decorrer da leitura dos trabalhos que reunimos, percebemos uma insistência/repetição de temas, abordados, por vezes, com o mesmo referencial teórico, como é o caso da recriação linguística operada por Mia Couto, da aproximação entre a sua escrita e a oralidade moçam-

bicana, do chamado realismo maravilhoso ou fantástico presente nos enredos etc. Tais investigações, refeitas em vários trabalhos, fizeram-nos supor que os pesquisadores brasileiros da obra de Mia Couto não liam os trabalhos uns dos outros.

De certo modo, esse levantamento sobre a circulação da fortuna crítica acadêmica monográfica, brasileira, sobre a obra do autor confirmou, parcialmente, nossa hipótese. Contudo, pudemos perceber, também, que, dadas as proporções do país e o fato de que nem todos os pesquisadores dispõem de subsídios financeiros para suas investigações, inviabilizando viagens de pesquisa, a circulação dessa fortuna crítica ficou, por vezes, restrita aos trabalhos que se encontravam nas universidades em que se desenvolviam as pesquisas, ou estendeu-se, em vários casos, às universidades situadas na mesma cidade em que as teses e dissertações foram desenvolvidas. Contudo, considerando, como já mencionamos, o crescente acesso eletrônico às teses e dissertações por meio das bibliotecas virtuais das universidades, as dificuldades que elencamos poderiam ser superadas, desde que o pesquisador tivesse os meios e o tempo suficiente para tal. O fator tempo é principalmente mais impeditivo no caso dos mestrados, que, atualmente, contam com apenas dois anos – em grande parte dos programas de pós-graduação do país – para que o aluno curse os créditos, faça sua pesquisa e redija a dissertação. Observamos, entretanto, que dos dez trabalhos em que não há alguma referência ao tipo específico de trabalho investigativo que vimos abordando, 50% apenas são dissertações de mestrado. Os outros 50% são teses de doutorado, para as quais o prazo de conclusão não constitui impedimento para a limitação de fontes bibliográficas.

Ao analisarmos a circulação das teses e dissertações sobre a obra coutiana, elencamos também a quantidade de citações que tiveram os trabalhos, sua procedência e os estados pelos quais circulam. Essas informações encontram-se distribuídas no Quadro 4.

Dos 22 trabalhos citados, notamos que a metade circulou apenas na cidade em que foi produzida (onze trabalhos); 22,75% deles (cinco trabalhos), curiosamente, não circularam na cidade de produção, mas, sim, em outra; 18,2% (quatro teses/dissertações) tiveram ampla

Quadro 4 – Procedência e circulação das teses/dissertações sobre a obra coutiana

AUTOR	TIPO	N. CIT.	PROCEDÊNCIA	CIRCULAÇÃO
MOREIRA, Teresinha Taborda	TD	8	Minas Gerais	Minas Gerais São Paulo Rio de Janeiro
SILVA, Ana Cláudia da	DM	7	São Paulo	São Paulo Rio de Janeiro Rio Grande do Sul
ROCHA, Enilce do Carmo Albergaria	TD	6	São Paulo	São Paulo
NGOMANE, Nataniel	TD	5	São Paulo	São Paulo
OLIVEIRA, Maura Eustáquia	DM	5	Minas Gerais	Minas Gerais São Paulo Rio Grande do Sul
BORGES, Magda Márcia	DM	4	Minas Gerais	Minas Gerais São Paulo Rio Grande do Sul
MAQUÊA, Vera Lúcia da Rocha	TD	3	São Paulo	São Paulo
SILVA, Rejane Vecchia da Rocha	TD	3	São Paulo	São Paulo Rio Grande do Sul
SILVA, Rosânia Pereira	DM	3	Minas Gerais	Minas Gerais São Paulo
VENTURA, Susana Ramos	TD	3	São Paulo	São Paulo
BASTOS, Antelene Campos Tavares	TD	2	Minas Gerais	Minas Gerais
BATISTA, Zelimar Rodrigues	DM	2	Rio de Janeiro	São Paulo
PERUZZO, Lisângela Daniele	DM	2	São Paulo	São Paulo
SANTOS, Alexsandra Machado da Silva dos	DM	2	Rio de Janeiro	São Paulo
TEIXEIRA, Eduardo Araújo	TD	2	São Paulo	São Paulo
BIDINOTO, Alcione Manzoni	DM	1	Rio Grande do Sul	São Paulo
CARDOSO, Rubens Cupertino	DM	1	Minas Gerais	Minas Gerais
CARVALHO, Glória Maria Guiné de Mello	TD	1	Minas Gerais	Minas Gerais
CHAGAS, Silvana Nubia	TD	1	São Paulo	São Paulo
OLIVEIRA, Maura Eustáquia	TD	1	Minas Gerais	São Paulo
RIOS, Peron Pereira Santos Machado	DM	1	Pernambuco	São Paulo
SALVADOR, Luiz Roberto Conegundes	DM	1	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro

Fonte: Teses e dissertações sobre a obra de Mia Couto.

circulação, abrangendo a cidade em que foram desenvolvidos e mais duas; 9% dos trabalhos (dois deles) circularam na cidade de origem e em mais uma.

Notamos, também, em nosso levantamento, que ocorreu uma paridade entre o número de teses e de dissertações consultadas; tínhamos a hipótese de que as teses eram mais lidas que as dissertações, o que não se revelou verdade. Outra hipótese que tínhamos e que também verificamos é quanto aos autores que citam os trabalhos dos colegas; pensávamos que os doutorandos, pelo maior nível de exigência do curso, teriam maior preocupação com a pesquisa da bibliografia já existente sobre o autor com que trabalham, mas isso não se confirmou: dos dezessete autores que fazem citações da fortuna crítica acadêmica de Mia Couto no Brasil, dez (59%) obtiveram o título de mestres e sete (41%) de doutores. Ao contrário do que prevíramos, portanto, os mestrandos parecem mais atentos à revisão bibliográfica que os doutorandos. Porém, dentre aqueles autores que não fizeram quaisquer citações da fortuna crítica que aqui abordamos, a partir de 2002, verificamos novamente a paridade entre o número de mestres e de doutores.

Vale observar, ainda, que o trabalho mais citado é a tese de Teresinha Taborda Moreira, defendida em 2000 na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e publicada em livro em 2005, pela Editora da PUC MG; sua obra encontra-se mencionada em oito trabalhos, e circula entre Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. Em seguida, na lista dos trabalhos mais referidos, encontra-se nossa dissertação de mestrado, mencionada em sete teses/dissertações e circulante em São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Os meios de circulação da fortuna crítica acadêmica monográfica de Mia Couto podem ser os mais variados e são imprevisíveis; se é verdade que a publicação em livro da tese de doutorado de Moreira facilitou o acesso a ela para os leitores, o mesmo não se dá com a nossa dissertação de mestrado, que se encontra depositada, até o momento, somente em cópia impressa na biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Lembramos, por fim, que os dados aqui analisados foram obtidos apenas pelas evidências de leituras feitas pelos autores, isto é, pela

menção à fortuna crítica acadêmica monográfica brasileira de Mia Couto encontrada nas referências bibliográficas dos textos. Isso não significa, evidentemente, que os autores não tenham realizado leituras que não foram indicadas, as quais não teríamos como mensurar. De todo modo, pensamos ter feito um balanço interessante sobre a constituição e circulação desse *corpus* específico da crítica coutiana, o qual passaremos agora a apresentar.[2]

Histórico

Elencamos, no Quadro 5, os dados referentes à fortuna crítica acadêmica de Mia Couto produzida no Brasil. Vale observar que não se trata de um levantamento exaustivo, mas apenas das informações que conseguimos reunir até janeiro de 2010.

Na sequência, procuraremos apresentar uma síntese de cada um desses trabalhos, dando destaque para elementos que nos tenham chamado a atenção durante sua leitura.

Produção de 1994

Em 1994, Rosânia Pereira da Silva defende, na PUC MG, a dissertação intitulada *Mecanismos de subversão na literatura moçambicana*: *Vozes anoitecidas* de Mia Couto, sob a orientação de Ângela Vaz Leão. A autora analisa o primeiro volume de contos publicados por Mia Couto e procura entender, por meio deles, o modo como são subvertidos os mecanismos de poder na realidade sociopolítica de Moçambique; sua reflexão aponta para questões recorrentes na escrita do autor, tais como a busca de identidade, a construção da nação e a resistência à morte das culturas tradicionais.

2 Vale notar que nossos comentários, a seguir, serão tanto mais alongados quanto maior tiver sido a amplitude do acesso que pudemos ter às obras dos autores mencionados.

Quadro 5 – Detalhamento da fortuna crítica acadêmica monográfica de Mia Couto

ANO	INSTITUIÇÃO	AUTOR	TÍTULO	GRAU	ORIENTADOR (A)
1994	PUC MG	Rosânia Pereira da Silva	*Mecanismos de subversão na literatura moçambicana*: *Vozes anoitecidas* de Mia Couto	MS	Ângela Vaz Leão
1996	PUC MG	Magda Márcia Borges	*Terra sonâmbula*: identidade e memória nos (des)caminhos do sonho	MS	Maria Nazareth Soares Fonseca
1996	PUC MG	Glória Maria Guiné de Mello Carvalho	*Tradução: hibridismo fecundo*: um estudo da tradução dos contos de Mia Couto para a língua inglesa	DR	Maria Nazareth Soares Fonseca
2000	PUC MG	Maura Eustáquia de Oliveira	*O lugar da oralidade nas narrativas de Mia Couto*	MS	Maria Nazareth Soares Fonseca
2000	UFMG	Teresinha Taborda Moreira	*O vão da voz*: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana contemporânea.	DR	Leda Maria Martins
2000	USP	Rejane Vecchia da Rocha Silva	*Romance e utopia*: *Quarup*, *Terra sonâmbula* e *Todos os nomes*	DR	Benjamin Abdala Junior
2000	USP	Ana Cláudia da Silva	*A infância da palavra*: um estudo comparado das personagens infantis em Mia Couto e Guimarães Rosa	MS	Tânia Celestino de Macêdo
2001	USP	Enilce do Carmo Albergaria Rocha	*A utopia do diverso*: o pensamento glissantiano nas escritas de Édouard Glissant e Mia Couto	DR	Benjamin Abdala Junior
2002	PUC MG	Shirley Maria de Jesus	*"Atropelada ou atropilada?"*: a construção narrativa de *O último vôo do flamingo*, de Mia Couto	MS	Lélia Maria Parreira Duarte
2002	UFRJ	Luiz Roberto Conegundes Salvador	*O lúdico em Mia Couto*: poeticidade da linguagem e consciência da história em *Vinte e zinco* e *O último vôo do flamingo*	MS	Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco

ANO	INSTITUIÇÃO	AUTOR	TÍTULO	GRAU	ORIENTADOR (A)
2002	USP	Lisângela Daniele Peruzzo	*Veredas desanoitecidas*: um estudo comparado das relações de poder e submissão em *Sagarana* e *Vozes anoitecidas*	MS	Tânia Celestino de Macêdo
2002	UFP	Polyanna Angelote Camelo	*Poesia e alquimia em Terra Sonâmbula de Mia Couto*	MS	Sebastien Joachin
2003	UFSM	Soní Pacheco de Moura	*Uma varanda em outros páramos*: o real-maravilhoso em Mia Couto e Juan Rulfo	MS	Rosani Ursula Ketzer Umbach
2003	PUC RJ	Alexsandra Machado da Silva dos Santos	*Caminhos da memória*: uma reflexão sobre contos e crônicas do escritor Mia Couto	MS	Monica Muniz de Souza Simas
2004	PUC MG	Maura Eustáquia de Oliveira	*Vida nova em velhas estórias*: o desanoitecer da linguagem em Luandino Vieira e Mia Couto	DR	Maria Nazareth Soares Fonseca
2004	UFRJ	Zelimar Rodrigues Batista	*Mia Couto*: um tradutor de luares e silêncios	MS	Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco
2004	UFSM	Alcione Manzoni Bidinoto	*História e mito em Cada homem é uma raça*, de Mia Couto	MS	Sílvia Carneiro Lobato Paraense
2005	USP	Nataniel José Ngomane	*A escrita de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa e a estética do realismo maravilhoso*	DR	Rita de Cássia Natal Chaves
2005	UFP	Peron Pereira Santos Machado Rios	*A viagem infinita: um estudo de Terra sonâmbula*	MS	Francisca Zuleide Duarte
2005	UFRJ	Elisabete Nascimento	*A poética do espaço-nação moçambicano em O último vôo do flamingo de Mia Couto*	DR	Eduardo de Faria Coutinho
2006	UFMG	Antelene Campos Tavares Bastos	*Viagem e identidade em Mazanga e O último voo do flamingo*	DR	Haydee Ribeiro Coelho

ANO	INSTITUIÇÃO	AUTOR	TÍTULO	GRAU	ORIENTADOR (A)
2007	USP	Silvania Núbia Chagas	*Nas fronteiras da memória*: Guimarães Rosa e Mia Couto, olhares que se cruzam	DR	Flávio Wolf de Aguiar
2007	USP	Vera Lúcia da Rocha Maquêa	*Memórias inventadas*: estudo comparado entre *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto	DR	Benjamin Abdala Junior
2007	USP	Avani Sousa Silva	*Guimarães Rosa e Mia Couto*: ecos do imaginário infantil	MS	Maria dos Prazeres Mendes
2007	Unicamp	Anita Martins Rodrigues de Moraes	*O inconsciente teórico*: investigando estratégias interpretativas de *Terra sonâmbula*, de Mia Couto	DR	Suzi Frankl Sperber
2007	USP	Maria Auxiliadora Fontana Baseio	*Entra a magia da voz e a artesania da letra*: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto	DR	Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góis
2007	UFJF	Paulo Roberto Machado Tostes	*Entre margens*: o espaço-tempo na escrita de Mia Couto	MS	Enilce do Carmo Albergaria Rocha
2008	Unisinos	Renata Trindade Severo	*Análise semiolinguística de O último vôo do flamingo*: construção paratópica de uma nação em estado de ficção.	MS	Maria Eduarda Giering
2008	PUC MG	Rubens Cupertino Cardoso	*Olhares sobre Moçambique*: *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, e *A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão	MS	Maria Nazareth Soares Fonseca
2008	UFBA	Andréia Viana Santos	*Ambiguidades e controvérsias do lugar da nação no discurso cultural moçambicano*: o caso Mia Couto.	MS	Maria de Fátima Maia Ribeiro
2008	UFSC	Branca Cabeda Egger Moellwald	*A poiesis da nação em Mia Couto*: fragmentos de um olhar	DR	Cláudio Celso Alano da Cruz

ANO	INSTITUIÇÃO	AUTOR	TÍTULO	GRAU	ORIENTADOR (A)
2008	USP	Jorge do Nascimento Nonato Otinta	*Mia Couto*: memórias e identidades em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*	MS	Rita de Cássia Natal Chaves
2008	UFF	Gabriela Martins Sarubbi	*Artesania do tempo em Terra sonâmbula, de Mia Couto*	MS	Laura Cavalcante Padilha
2008	UFF	Luana Antunes Costa	*Pelas águas mestiças da História*: uma leitura de *O outro pé da sereia*, de Mia Couto	MS	Laura Cavalcante Padilha
2008	UFMG	Neide Aparecida de Freitas Sampaio	*Por uma poética da voz africana*: transculturações em romances e contos africanos e em cantos afro-brasileiros	MS	Sonia Maria de Melo Queiroz
2008	PUC RJ	José João Carvalho	*A formação de palavras na Língua Portuguesa*: um estudo da fusão vocabular na obra de Mia Couto.	MS	Margarida Maria de Paula Basilio
2008	UnB	Maria do Carmo Ferraz Tedesco	*Narrativas da moçambicanidade*: os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional.	DR	Cléria Botelho da Costa
2008	UFMG	Érica Ribeiro Diniz	*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto*: identidades em trânsito	MS	Maria Zilda Ferreira Cury
2008	USP	Sueli da Silva Saraiva	*A experiência do tempo em dois romances africanos: Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* e *Mãe, materno mar*.	MS	Rita de Cássia Natal Chaves
2009	USP	Irene Severina Rezende	*O fantástico no contexto sócio-cultural do século XX*: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique)	DR	Maria dos Prazeres Mendes

Fonte: Teses e dissertações sobre a obra de Mia Couto.

Produções de 1996

Dois anos depois, em 1996, Magda Márcia Borges apresenta, também na PUC MG, outra dissertação de Mestrado, que tem como tema *Terra sonâmbula*: identidade e memória nos (des)caminhos do sonho. O trabalho aborda a tensão entre a oralidade e a escrita, bem como as imagens de nação representadas ficcionalmente no primeiro romance de Couto. Vale destacar a análise das personagens femininas do romance, que espelham a terra em suas dores e em sua metamorfose.[3]

Ainda em 1996, temos a defesa, na mesma instituição, da dissertação de Glória Maria Guiné de Mello Carvalho, que estuda a tradução dos contos do autor para a língua inglesa, entendendo a tradução como um processo hibridizante, veículo das diferenças culturais. A tradução das obras do autor deve ensejar, ainda, vários outros estudos, pois atualmente sua obra encontra-se publicada também nos seguintes países: Alemanha, Bélgica, Bulgária, Chile, Croácia, Dinamarca, Eslovênia, Espanha, Finlândia, França, Grécia, Israel, Itália, Holanda, Polônia, Noruega, Inglaterra, República Checa e Suécia. Nos estudos das traduções da obra coutiana, entendemos que o pioneirismo cabe a Glória Carvalho.

Produções de 2000

Outra dissertação, também na PUC MG, foi defendida quatro anos depois (em fevereiro de 2000), por Maura Eustáquia de Oliveira, intitulada *O lugar da oralidade nas narrativas de Mia Couto*. A dissertação de Oliveira reflete acerca da retomada que faz Mia Couto das culturas orais africanas, por meio da reinvenção literária de histórias tradicionais que traduzem a mundividência dos povos moçambicanos ágrafos. Ao refletir sobre esse mundo africano que subsiste na oralidade, a autora aborda também as funções dos anciãos nessas sociedades tradicionais,

---

3 Nessa análise, a autora baseia-se em personagens das mitologias grega, romana e cristã.

bem como seus mitos, lendas e crendices. A recriação desse universo operada por Couto passa necessariamente, segundo Oliveira, pela transgressão das normas que regem a língua portuguesa. Oliveira aborda, assim, elementos cruciais na obra do autor, que remetem ao seu processo de criação. Vale lembrar, sobre esse aspecto, que as oralidades que comparecem na obra de Couto são fruto, predominantemente, de sua recriação poética e dos universos urbanos e suburbanos em que o autor circula; não se confunde, assim, estas, com traços de ruralidade (Noa, 2009 [informação verbal]).[4]

Além da dissertação de Maura Eustáquia de Oliveira, temos, no mesmo ano, na UFMG, a defesa da tese de doutorado de Teresinha Taborda Moreira, cujo título é *O vão da voz*: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana contemporânea. Nessa tese, posteriormente publicada com o mesmo título pela Edipuc-MG (Moreira, 2005), a autora investiga a noção de *performance* no texto, a partir da desarticulação das categorias de voz, letra e gesto. A *performance*, segundo Moreira (2005, p.24), é entendida "como um processo de substituição ao ato de contar histórias das sociedades tradicionais e, simultaneamente, como ato de inscrição, no texto escrito, de um certo 'jeito de contar' que se coloca como um traço de oralidade". Associando os conceitos de *gestus*, de Paul Zumthor;[5] de polifonia, de Bakhtin;[6] e de oralitura, de Leda Martins, Moreira procura destacar os procedimentos narrativos que caracterizam o narrador moçambicano:

> Efeito do *gestus* e, simultaneamente, elemento dele constitutivo, a imagem torna os textos uma força referencial que intensifica a visão do dizível

4 Também essa observação nos foi feita por Francisco Noa, em nosso Exame de Qualificação (mar. 2009).

5 Segundo Terezinha Moreira (2005, p.244), gestus é um conceito configurado pela dicção do narrador: "A expressão refere-se a um comportamento corporal num todo, compreendendo risos, lágrimas, 'espasmos', enfim, um comportamento que constitui um fator necessário da performance poética e que 'dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente'". A citação refere-se Zumthor (1993).

6 O conceito de polifonia mencionado por Moreira encontra-se em Bakhtin (1981).

> e do perceptível da experiência moçambicana. Através do diálogo com o outro e da criação de imagens metaforizantes da realidade moçambicana, o narrador entra em relação com o mundo, com a vida, com o homem, na cena simbólica dos discursos que se confrontam ou se encontram no espaço enunciativo da escrita. (ibidem, p.26)

A autora constrói, assim, a noção de narrador performático, que consiste na metamorfose pela qual passa a *performance* oral do contador de histórias, de modo que essa passa a inserir-se na escrita como "corpo cultural, inscrevendo na escrita as práticas da oralidade primordial da cultura oral" (ibidem, p.24).

Em dezembro de 2000, tivemos, na Universidade de São Paulo, a defesa da tese de Rejane Vecchia da Rocha Silva, intitulada *Romance e utopia: Quarup, Terra sonâmbula* e *Todos os nomes*. Imbricando literatura e história, Rejane Silva (2000, p.27) examina as sociedades brasileira, moçambicana e portuguesa por meio das obras literárias de Callado, Couto e Saramago. A autora explicita que a literatura é tomada, no seu trabalho, como um meio para o estudo das três nações:

> os romances comparativamente analisados neste trabalho, numa perspectiva histórica, permitem também o estudo comparativo de países paradoxalmente tão próximos e tão distantes, e isso nos é dado pela conjuntura mundial que os encadeia e os nivela, de certa forma, no mesmo ou quase mesmo substrato econômico. [...] a escolha desse "corpus" prendeu-se ao desejo de estudar a questão utópica, ao longo das três últimas décadas, paralelamente ao comportamento humano em face da opressão econômica. Partindo daí, focalizamos essencialmente o que se apresenta como parte central deste estudo: o conceito de utopia...

Conquanto nos pareça demasiado abrangente o "estudo comparativo de países", vale observar que a tese de Silva destaca, ao abordar a obra *Terra sonâmbula*, a preocupação de Mia Couto com os rumos tomados por seu país no período pós-independência. Restrita a comentários temáticos sobre a obra, Silva tangencia, sem analisar profundamente, alguns temas que serão, depois, recorrentes na crítica coutiana: a presença da oralidade, a preocupação em resgatar

um mundo de referências que se vai perdendo com a globalização;[7] a recriação da linguagem, que mescla prosa e poesia. Sua preocupação capital, que fica explícita ao longo da leitura da tese, não é com a literatura como construção artística, mas como documentação da criação de utopias que permitem a subsistência de humanidade em contextos de devastação.

A tese de Silva abre um caminho que será bastante trilhado no estudo da obra coutiana: o da literatura comparada. Vale notar que a obra de Mia Couto se tem prestado ao diálogo com obras literárias de vários outros autores, tais como os brasileiros Guimarães Rosa, Antônio Callado, Ana Maria Machado, José J. Veiga, Milton Hatoum e Manoel de Barros; os portugueses José Saramago e Teolinda Gersão; o martinicano Édouard Glissant; os angolanos Luandino Vieira, Boaventura Cardoso e Alberto Oliveira Pinto; o mexicano Juan Rulfo e os moçambicanos Ungulani Ba Ka Khosa e Paulina Chiziane. Essa diversidade de leituras comparadas ressalta o aspecto dialógico da obra, o qual tem sido largamente explorado na fortuna crítica brasileira.[8]

Ainda em 2000, tivemos, também na USP, a defesa de nossa dissertação de mestrado, intitulada *A infância da palavra*: um estudo comparado das personagens infantis em Mia Couto e Guimarães Rosa (Silva, 2000) e publicada em *Ciranda de escritas* (Silva & Ventura, 2010). Nossa dissertação inaugura, no âmbito das teses e dissertações, uma vereda na fortuna crítica do autor, que será depois largamente explorada por outros pesquisadores: a da aproximação entre a literatura

---

7 No trato desse tema, a autora se reporta ao estudo "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", de Walter Benjamin (1993).

8 Poderíamos pensar que essa tendência ao estudo comparado, na fortuna crítica de Mia Couto, se daria pelo fato de que, na Universidade de São Paulo (USP), os estudos de literaturas africanas de língua portuguesa se dão no âmbito da área de concentração dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Porém, dentre os dezoito trabalhos comparatistas que encontramos no nosso corpus de crítica, apenas doze foram realizados na USP; os demais foram desenvolvidos na PUC MG, UFSM, UFRJ, UFMG e UnB. Isso nos autoriza a pensar que o caráter dialógico da obra de Mia Couto transcende as exigências do programa de pós-graduação da USP a que nos referimos e encontra-se, mais efetivamente, inscrito na obra.

de Mia Couto e de Guimarães Rosa.[9] Nele procuramos focalizar as personagens infantis nas literaturas brasileira e moçambicana, tendo como *corpus* inicial os contos "Nas águas do tempo", de Mia Couto (1996), e "As margens da alegria", de Guimarães Rosa (1969). Verificamos que em ambos os autores as personagens infantis são revestidas de uma aura poética, e que a infância simboliza, tanto na cultura moçambicana quanto na brasileira, um tempo de aprendizagem; essa se dá, porém, diferentemente para as personagens de Rosa e Couto. Em Guimarães Rosa, as crianças parecem apreender o mundo pelo contato direto com a realidade, ao passo que em Mia Couto o aprendizado se dá pela mediação dos mais velhos, que guardam consigo a sabedoria do grupo a que pertencem, e cuja obrigação é de transferir às gerações mais novas este saber, para que ele se perpetue.

Produção de 2001

Enilce do Carmo Albergaria Rocha defendeu, em 25 de outubro de 2001, também na USP, a tese *A utopia do diverso*: o pensamento glissantiano nas escritas de Édouard Glissant e Mia Couto. Nela, a autora procura verificar a pertinência das noções de identidade e hibridismo cultural, de Glissant, na obra romanesca desse autor, colocando-a em diálogo com a obra romanesca de Mia Couto, especificamente nos romances *Terra sonâmbula* e *A varanda do frangipani*. Nessa tarefa, a autora procurou contemplar as especificidades culturais e históricas da Martinica e de Moçambique, delineando um retrato histórico dos dois territórios, tomados como periféricos em relação à Europa.

A autora analisa o modo de produção coutiano a partir da fusão de diferentes visões de mundo:

9 Não tivemos até janeiro de 2010, no curso de nossa investigação, notícia de outra tese ou dissertação que tenha estudado comparativamente a obra de Mia Couto e Guimarães Rosa anteriormente à nossa. Localizamos, contudo, no levantamento que fizemos, outras quatro pesquisas desenvolvidas em nível de pós-graduação stricto sensu, posteriores à nossa, que também aproximam a escrita de Mia Couto e Guimarães Rosa (cf. Peruzzo, 2002; Teixeira, 2006; Chagas, 2007; Silva, 2007).

> Nas obras de Mia Couto, analisamos como sua escrita se ancora na visão de mundo das culturas tradicionais africanas, sedimentadas na relação de simbiose entre o homem e a natureza. Mia Couto, ao fundir em seus romances a oralidade e a escrita, está na verdade fusionando duas visões de mundo, dois sistemas de pensamento diferenciados, e ao fazê-lo, 'desarruma a língua portuguesa', forjando, nesta a linguagem, no sentido glissantiano, do povo moçambicano. (Rocha, 2001, p.332)

Rocha (2001, p.333) conclui que a escrita de Mia Couto denuncia "a desestruturação das culturas tradicionais, a perda dos valores culturais e a desumanização dos homens", ao mesmo tempo em que realiza a simbiose entre diferentes culturas, entre a natureza e os homens, "questionando o modelo de modernidade que vem sendo implementado na construção da jovem nação moçambicana" (ibidem).

Produções de 2002

Em 2002, tivemos a defesa de três dissertações de mestrado sobre a obra de Mia Couto. A dissertação de Shirley Maria de Jesus, defendida na PUC Minas em 21 de fevereiro, aborda o romance *O último voo do flamingo*, buscando analisar sua estrutura. Nela, a autora identifica recursos da tragédia, da comédia, da ironia e do humor. A autora analisa também a tensão entre a cultura de tradição oral e a cultura do estrangeiro, que se depreende das páginas do romance.

No mesmo ano, Luiz Roberto Conegundes Salvador defendeu sua dissertação, na UFRJ, intitulada *O lúdico em Mia Couto*: poeticidade da linguagem e consciência da história em *Vinte e zinco* e *O último voo do flamingo*. Trata-se de uma boa leitura dos dois romances, em que o autor procura valorizar a escrita de Couto, identificando nela procedimentos lúdicos, tais como a construção de neologismos, as repetições e os jogos rítmicos, o uso de rimas em palavras e frases, a recriação de provérbios e adivinhas e a presença da ironia. Segundo o autor, a ludicidade nos textos não significa, como para Huizinga (1999), uma fuga do real. Salvador (2002, p.19) apoia-se nas concepções de Caillois (1990), que considera o lúdico como um recurso que

o autor utiliza para pensar a realidade: "O lúdico [...] possibilita ao indivíduo ampliar sua capacidade de enxergar a riqueza do mundo exterior. Constitui-se numa atividade evidente e constante de capacidade criadora". O autor conclui que a ludicidade, nos romances analisados, implica uma consciência histórica, ao invés da alienação proposta por Huizinga.

Salvador evidencia também a presença de mitos recriados, na obra coutiana, como um elemento de resistência cultural:

> A resistência através do cultivo da memória tem-se revelado eficiente, porque é baseada em valores e mitos que os homens de determinadas sociedades têm em comum e que jamais alguém poderá lhes furtar. Assim, pela luta constante que Mia Couto faz por meio de sua escrita, ora poetizando, ora denunciando a realidade de seu país, sua ficção procura preservar as raízes e as tradições moçambicanas. (ibidem, p.78)

O tema da memória na obra de Mia Couto será desenvolvido mais tarde por Alexsandra Santos (2003) e por Vera Maquêa (2007); a presença dos mitos, porém, carece ainda de maior investigação.

Ainda em 2002, aos 22 de agosto, na USP, Lisângela Daniele Peruzzo defendeu seu mestrado, que consistiu num estudo comparado das relações de poder e submissão em *Vozes anoitecidas* (Couto, 1986) e *Sagarana* (Rosa, 1970). As observações da autora, superficiais, partem somente da análise temática dos textos abordados, sem adentrar uma análise literária mais consistente. As relações de poder entre as personagens coutianas são analisadas dentro da óptica maniqueísta do bem e do mal: quem detém o poder é mau, quem é oprimido é bom:

> O tio de Azarias personifica a figura maligna que não faz do sobrinho parte de sua família depois da morte dos pais do garoto e sim seu empregado. [...] É mentiroso e seus maus tratos saem do plano psicológico e chegam ao plano físico. [...]
>
> O pequeno Azarias [...] trabalha de sol a sol e só recebe maus tratos [...].
>
> Azarias também parece ser uma criança comprometida com o bem, almeja o crescimento através do conhecimento escolar, protege os animais e deles torna-se amigo... (Peruzzo, 2002, p.72-3)

Trata-se de uma visão ingênua, pois as personagens são bem mais complexas. Cumpre lembrar que nos primeiros trabalhos produzidos na área dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP – incluindo o nosso – transparecia uma preocupação grande em constituir, a partir da literatura comparada, um campo de saber que abrigasse os estudos das literaturas africanas de língua portuguesa; essa dedicação obnubilava, eventualmente, os cuidados com a análise textual propriamente dita, ou seja, com a matéria literária, que ficava relegada a segundo plano.

Em dezembro de 2002, Polyana Angelote Camelo defende, na Universidade Federal de Pernambuco, sua dissertação de mestrado, intitulada *Poesia e alquimia em* Terra sonâmbula *de Mia Couto*. Seu trabalho procura fazer uma abordagem mítico-psicológica do romance mencionado, dividida em duas partes: a queda e a ascensão, que representam dois importantes arquétipos do imaginário. O corpus básico da autora, dentro do romance, são as experiências oníricas de Kindzu, abordadas também na perspectiva de um resgate da identidade cultural subjugada dos moçambicanos.

Produções de 2003

Defendida em fevereiro de 2003, a dissertação de Soní Pacheco de Moura tem como eixo norteador o realismo maravilhoso e seu caráter emancipatório. A autora realiza um estudo comparado entre as obras *A varanda do frangipani*, de Mia Couto (1997b), e *Pedro Páramo*, do escritor mexicano Jual Rulfo. Segundo ela, essas obras rompem com os moldes da escrita convencional. Seu pressuposto é de que, nas sociedades de passado colonial, a literatura comparece como uma forma de subversão, que espelha o poder de subverter também a historiografia oficial e seu discurso discriminatório.

Suas reflexões fundamentam-se na Escola de Frankfurt e na revisão histórica proposta por essa, de modo que a história inclua diferentes versões dos fatos, e não apenas a dos vencedores.

Nesse mesmo ano, tivemos a publicação da dissertação de mestrado de Alexsandra Machado da Silva dos Santos, defendida em março na

PUC do Rio de Janeiro, intitulada *Caminhos da memória*: uma reflexão sobre contos e crônicas do escritor Mia Couto. A autora focaliza, nas narrativas de Couto, o tema da memória, a partir do estudo de dois tipos de personagens recorrentes na obra do autor: o velho e a criança.

Para Santos (2003, p.21), a memória consiste na "possibilidade de se compreenderem reminiscências, através das quais entra-se em contato com o passado, transformando-o, ao mesmo tempo que constrói-se também o presente, o que põe em xeque a noção de identidade". A tensão entre o passado e o presente, aquele atualizado neste pela memória, reflete-se na figura do velho. Este, porém, arrancado de seu lugar de origem, perde a "aura" de transmissão dos saberes tradicionais, que são desprezados pelos familiares. Os velhos, contudo, "reagem contra o papel imposto pelas respectivas famílias ao mostrarem resistência, mantendo o tempo e os traços da comunidade" (ibidem, p.26).

Santos (2003, p.36) lembra que, para Walter Benjamin,

> "... a memória é a mais épica das faculdades", por isso, em sua teoria, o velho é considerado um herói e lhe cabe a função social de lembrar e de passar o saber acumulado coletivamente às futuras gerações. À medida que este processo é interrompido, a velhice torna-se degradante, levando o idoso a um estado de solidão. A desconexão entre o tempo contínuo altera a faculdade perceptiva desse homem que a sente como um sofrimento irremediável.

As narrativas de Mia Couto procuram, segundo a autora, preservar a memória coletiva moçambicana: "Mesmo sabendo que Moçambique passou por um intenso processo de rupturas e descontinuidades, Mia Couto busca as estórias passadas de geração a geração, para revelar a complexidade da formação cultural do país" (ibidem, p.43).

A criança, por sua vez, atua como aprendiz dos saberes constituídos pela ancestralidade, sendo responsável pela continuidade da memória cultural, reinventando um futuro possível: "Quando ocorre a transmissão do conhecimento e o velho assume plenamente a sua função, ensinando à criança os valores da tradição, o futuro surge como um tempo de renovação" (ibidem, p.75).

Produções de 2004

Em maio de 2004, Maura Eustáquia de Oliveira defende, na PUC Minas, sua tese de doutorado *Vida nova em velhas estórias*: o desanoitecer da linguagem em Luandino Vieira e Mia Couto. A autora procura identificar as contribuições das tradições orais às literaturas de Vieira e Couto, abordando, deste, o romance *Terra sonâmbula*.

A dissertação de Zelimar Rodrigues Batista, defendida em agosto de 2004 na UFRJ, tem como título *Mia Couto: um tradutor de luares e silêncios*. Orientado pela Profa. Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, esse trabalho tem como *corpus* de análise os romances *A varanda do frangipani* (1997b) e as novelas *Vinte e zinco* (1999) e *Mar me quer* (1997a), bem como outras narrativas do autor. Batista procura analisar os procedimentos de construção da poeticidade do relato por meio da observação das personagens femininas. Metafórico, por vezes, o texto da autora identifica a poeticidade com o elemento feminino na obra do autor:

> É como se as palavras de Mia Couto fossem uma luz feminina delicada que ele precisa lançar sobre a sociedade marcada pela guerra, sobre um Moçambique dilacerado por dores e sofrimentos, para ajudar a cicatrizar, assim, as feridas profundas que ficaram dos tempos sombrios. [...] o "olhar feminino na escrita" é a realização de uma experiência de interiorização. É a busca das vivências subjetivas que transbordam da alma e se esparramam na escrita, acontecendo com diferentes autores, independentemente de seus sexos. (Batista, 2004, p.12; 40)

Na análise dos textos, Batista comenta os vários elementos que interagem nas composições do autor: o substrato mítico, a oralidade, o ludismo, o aspecto onírico, e conclui que a escrita de Mia Couto tem uma "leveza escritural, o que nos leva a concluir que sua escrita é pansexual, no sentido de reunir olhares masculinos e femininos em relação ao mundo" (ibidem, p.97).

Ainda em 2004, Alcione Manzoni Bidinoto defende outra dissertação de mestrado, na Universidade Federal de Santa Maria (RS), na

qual analisa as relações entre história e mito, tendo como *corpus* a obra *Cada homem é uma raça*.

Bidinoto faz também um apanhado da crítica do autor, divulgada por meio de artigos científicos, anais de congressos e alguma produção acadêmica monográfica. A produção crítica sobre Mia Couto recolhida pela autora sublinha a recriação da linguagem, o conflito colonizador/colonizado, a utopia, a memória, a oralidade e sua relação com a escrita, o aspecto "fantástico" e a profusão de estudos comparados que aproximam a obra de Couto da de outros autores (Guimarães Rosa e Luandino Vieira).

Dessa análise da produção crítica sobre Mia Couto, Alcione Bidinoto reuniu as seguintes observações:

1. São em grande número as análises que tratam de problemas específicos da linguagem literária das obras tanto quanto aquelas cujo tema é a oralidade. Entretanto, afirmar que esse é um terreno sobejamente explorado não significa dizer que esses aspectos devem ser excluídos das análises;

2. Considera-se que as inovações e transgressões da linguagem de Mia Couto, assim como o efeito de oralidade produzido em suas narrativas, representam uma forma de resistência cultural, na medida em que tratam de aspectos ontológicos e sociológicos das comunidades moçambicanas. Essa relação não se dá, no entanto, de maneira direta, e, sim, mediada pelos elementos próprios da estética literária;

3. Os estudos comparativos são bastante numerosos e relacionam preferencialmente a ficção de Mia Couto à do brasileiro Guimarães Rosa, devido ao "parentesco" da escrita dos dois;

4. Parece existir uma indefinição conceitual no que diz respeito aos elementos insólitos presentes nos textos;

5. A utopia e o sonho são tomados como elementos fundamentais das narrativas estudadas;

6. A maioria das leituras considera ponto essencial para a compreensão da ficção do escritor moçambicano a representação dos mitos, lendas e crenças do povo africano. Esses elementos relacionados ao "imaginário africano" ganham, todavia, um tratamento diferenciado. Há, por um lado, a tendência quase generalizada de entender essa ficção

como uma manifestação legítima do "mundo africano", tradicional, em contraponto com a narrativa ocidental. Existem, por outro lado, algumas vozes apontando para o caráter híbrido dessa manifestação literária. (Bidinoto, 2004, p.20-21)

Trata-se, esse, do primeiro trabalho em que vemos uma tentativa mais alentada de revisão da fortuna crítica do autor.

Ao abordar a relação entre mito e história, Bidinoto faz uma revisão de um problema que sempre vem à tona nas discussões sobre as literaturas africanas contemporâneas: a inserção do fantástico. Embora sejam frequentes a intersecção entre real e mágico/fantástico/insólito nessas narrativas, os autores divergem quanto a essa categorização. Gilberto Matusse (apud Bidinoto, 2004, p.41) lembra que

> o conceito de fantástico é formulado a partir de uma visão de mundo fundamentada no modelo racionalista ocidental, enquanto as obras literárias estudadas [africanas] são produzidas dentro de um contexto onde vigoram outros modelos de pensamento.

Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco compartilha com essa visão: para ela, as narrativas africanas "deixam ler, nos interstícios do discurso literário, os mitos e a história de seus países, nos quais, realidade e fantasia, devido às crenças populares tradicionais, se encontram mescladas" (Secco apud Bidinoto, 2004, p.41-2).

Produções de 2005

A problemática do realismo mágico nas literaturas moçambicanas será analisada mais profundamente por Nataniel José Ngomane, em sua tese de doutorado intitulada *A escrita de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa e a estética do realismo maravilhoso*. Nessa tese, o autor problematiza o conceito de realismo maravilhoso, investigando as suas origens e a vinculação do termo às literaturas latino-americanas. Em seguida, procura localizar teoricamente a perspectiva comparada da sua tese. A maior contribuição de Ngomane, contudo, não está na análise do objeto, mas na visão histórico-crítica do processo de

constituição da história da literatura moçambicana, analisada comparativamente à constituição das literaturas nacionais nos países hispano-americanos e no Brasil. A aproximação dessas literaturas se dá pela via da transculturação, a partir da obra do crítico Ángel Rama, que aplicou o conceito – originalmente de Fernando Ortiz – ao âmbito das literaturas latino-americanas, na década de 1970, "para explicar de que maneira formas da modernidade europeia haviam, através de um processo de transculturação, se adaptado à realidade latino-americana, vista como sua caudatária" (Aguiar & Vasconcelos, 2004, p.88). Ao analisar, sob essa perspectiva, a formação da literatura moçambicana, Ngomane lembra que as tentativas de periodização dessa literatura – notadamente a de Manuel Ferreira (1987) – têm abordagens semelhantes.

Vale lembrar que Manuel Ferreira é um dos primeiros teóricos mencionados no que diz respeito à periodização das literaturas africanas de língua portuguesa. Sua abordagem se baseia principalmente na contraposição entre a literatura colonial – escrita pelos colonizadores a respeito das colônias, incluindo a literatura de viagens – e o surgimento das literaturas nacionais.

Ngomane (2005, p.107) comenta que

> estas abordagens se apoiam numa perspectivação social e política, aspecto que, além de remeter aos problemas imediatos da época, ganha pelo facto de levar em conta que a literatura moçambicana nasce à mercê de um sistema colonial alicerçado na suposta superioridade cultural do grupo dominante. [...] Talvez por isso a sua tendência seja de cair num certo exagero na consideração da dimensão nacional do fenómeno, ao amarrarem demasiadamente a produção literária às etapas que, na verdade, marcam o percurso do nacionalismo político moçambicano.

O autor reitera o alerta de Manuel Ferreira sobre a omissão, nos estudos historiográficos da literatura moçambicana, de uma fase que Ngomane denomina como assimilacionista ou impositiva, cujas produções aproximam-se das do romantismo português. Nelas, o escapismo serve de resposta à angústia inerente à condição do assimilado, que concebe a si próprio como integrante não de um país africano, mas

de uma província ultramarina portuguesa; ele, assim, está entre duas culturas, e não pertence integralmente a nenhuma delas.[10]

Em março de 2005, Peron Pereira Santos Machado defende sua dissertação de mestrado intitulada *A viagem infinita*: um estudo de *Terra sonâmbula*. Temáticas comuns à crítica coutiana são abordadas pelo autor, tais como a relação entre escrita e oralidade, a construção identitária, o maravilhoso, a recriação da linguagem. Centrado nas imagens de infância e velhice, seu trabalho analisa também, no romance, a ressignificação dos símbolos da água e da terra.

Também em 2005, Elisabete Nascimento defendeu sua tese, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a orientação de Eduardo Coutinho. Na tese, intitulada *A poética do espaço-nação moçambicano em* O último vôo do flamingo *de Mia Couto*, a autora percorre a trajetória de formação do Estado-nação moçambicano, identificando no romance de Couto os elementos que correspondem à situação político-econômica do país no período pós-independência. Nascimento questiona o conceito de nacionalidade e resgata a história da formação do espaço nacional moçambicano, num trabalho de escavação teórica que remonta ao surgimento do conhecimento geográfico do mundo, na Grécia Antiga. Ao lado disso, a autora procura delinear uma poética do espaço no romance abordado, que culmina com o estabelecimento da literatura como uma outra territorialidade:

> Sabe-se que os processos identitários da moçambicanização são anteriores à nação moçambicana (veja a constituição de 1994). Nesse sentido, uma das estratégias da literatura é a ficcionalização do espaço como estratégia de inserção de "periféricos" e "subalternos" na Literatura, mesmo que num país de "iletrados" e ainda que esta literatura seja escrita em português. [...]
>
> *O último vôo do flamingo* pode referir estratégias de controle, mas pode também apontar para diferentes perspectivas de formulações de espaço,

10 À observação de Ferreira, Ngomane soma os resultados obtidos por Helder Garmes (1999) em sua pesquisa de doutorado, que versa sobre as literaturas africanas de língua portuguesa no século XIX.

território e fronteiras. Como territorialidade discursiva, a Literatura amplia o seu sentido, já que a ideia de espaço surgiu para justificar a dominação dos espaços e culturas. Promovendo o esgarçamento de fronteiras, a obra afasta-se das prescrições no sentido de desfabular as verdades hegemônicas. O esforço de esgarçamento nos aponta para a Literatura como territorialidade(s). (Nascimento, 2005, p.94-5)

Nascimento analisa as diferentes perspectivas de formulação do espaço no romance coutiano, que passam pelo resgate da memória e pela ficcionalização da oralidade:

> A ficcionalização da oralidade é uma estratégia de comunicação, um dispositivo capaz de (des)regular o tempo, construir espaço, imprimir a memória na perspectiva da arte e do imaginário no poder, *operando* uma simbolização; ela desregula cristalizações binárias, e confere materialidade discursiva aos outros sentidos alijados do processo de significação. Neste sentido, é um dispositivo de derivas e de libertação dos sentidos autoritários, essencialistas e universalizantes; é ainda um dispositivo de acionamento de uma Liter(or)atura. (ibidem, p.114)

Como estratégias de "Liter(or)atura", a autora elenca o uso de provérbios, as imagens poéticas, a dramatização e o erotismo, que conferem à narrativa coutiana um caráter performático, próprio das culturas da oralidade.

Produções de 2006

Em 2006, na Universidade de São Paulo, foram defendidas três teses de doutorado: a de Antelene Campos Tavares Bastos, em março; a de Eduardo de Araújo Teixeira, aos 10 de abril; e, no dia seguinte, a de Susanna Ramos Ventura.

A tese de doutorado de Antelene Campos Bastos realiza uma leitura comparada entre os romances *Mazanga*, do angolano Alberto de Oliveira Pinto, e *O último vôo do flamingo*, de Mia Couto. A autora aborda as obras a partir do conceito de "viagem para dentro", de Edward Said:

> A "viagem para dentro" diz respeito a um tipo de incursão feita no território de disputa imperialista, sendo que esta é reexaminada de modo crítico por um nativo. A vida agonizante e profundamente perturbada de um território colonizado se insere na herança cultural provinda não da terra, e sim da estrutura de poder colonial. A "viagem para dentro" corresponde a um processo de escrita feito do interior e a partir de um quadro político cujas pressões são constantes. Isso termina por revelar as situações pós-coloniais, observando as diversas experiências em contraponto, como que formando um conjunto de "histórias entrelaçadas" e "geografias sobrepostas". (Bastos, 2006, p.16)

Para a autora, os deslocamentos espaciais encontrados nos romances analisados relacionam o processo memorialístico de busca identitária que as personagens empreendem durante a viagem a uma polifonia de vozes e ao imbricamento entre história e literatura.

Com relação ao romance coutiano, Bastos (2006, p.24) ressalta o papel do narrador-tradutor:

> Ao longo das páginas em que relata a viagem do europeu, o narrador/tradutor focaliza um espaço de ruínas e contradições, o qual se torna ininteligível para o viajante italiano. Impossibilitado de apreender "o peso da África", não caberá ao europeu, mas ao autóctone, produzir o relato de viagem.

O tema da viagem para dentro levará a autora a analisar as diferentes temporalidades ligadas à memória nos dois romances; essas se imbricam em um jogo polifônico de vozes que se encontram na escrita, organizada pelo narrador autóctone que faz o relatório da investigação feita pelo estrangeiro, Massimo Risi, operando uma tradução cultural dos relatos dos moradores sobre os crimes ali cometidos. O "compadrio" que se estabelece entre o morador de Tizangara e o estrangeiro pontua a tensão entre voz e letra, a partir da qual a identidade se constitui de forma híbrida.

Conceitos como hibridismo, tradução cultural, pós-colonialismo, transculturação, zona de contato e as noções benjaminianas de constelação, mônada e alegoria são mobilizados pela autora na análise dos romances.

A reabilitação do sagrado nas estórias de João Guimarães Rosa e Mia Couto, tese de Eduardo de Araújo Teixeira, faz uma extensa comparação entre contos de *Primeiras estórias* (Rosa, 1969) e *Estórias abensonhadas* (Couto, 1996). A comparação é respaldada no fato de que ambos os autores integram o macrossistema das literaturas de língua portuguesa – conceito de Benjamin Abdala Júnior (1989), baseado no conceito de sistema literário, de Antonio Candido[11] –, em que todas as literaturas dialogam sem que nenhuma delas seja considerada paradigmática. Considera Teixeira, também, a perspectiva supranacional no comparatismo literário, proposta por Cláudio Guillén,[12] dando ênfase aos elementos universais presentes na obra dos autores selecionados. Vale notar que o referencial teórico apresentado por Teixeira é o mesmo que utilizamos em nossa dissertação de mestrado (Silva, 2000), que também tratava da comparação de contos de Couto e Rosa.

11 "Temos, [...] tanto em Portugal como nas antigas colônias, a formação de sistemas literários nacionais – ou conjuntos de manifestações literárias de cada nação, uma vez que nem todos se constituíram ainda em sistemas literários [é o caso da Guiné-Bissau e do Timor Lorosae – antigo Timor Leste] – que se articulam a partir da circulação de modelos literários e culturais. Essa circulação deveu-se, em grande parte, ao fato de que Portugal era uma metrópole com recursos humanos e econômicos bastante limitados para levar a termo o processo de colonização. Os portugueses contavam com a mão-de-obra dos colonizados para empreender as viagens e os projetos de ocupação territorial. Os navegantes, que iam e vinham de uma colônia para outra, frequentemente miscigenavam-se com as populações locais, apreendendo traços culturais que eram, posteriormente, transmitidos de um local a outro.
A configuração de um macrossistema das literaturas dos países de língua oficial portuguesa permite identificar formas, modelos e temas que migraram para além das fronteiras geográficas de seus países de origem, transformando-se numa herança multicultural que tem sido apropriada e atualizada pelas diferentes literaturas nacionais. Dessa forma, encontramos diversos pontos de articulação entre as literaturas do macrossistema, gerando similaridades contextuais entre produções literárias de origem distinta" (Silva, 2000, p.26).

12 "Es fundamental la contribuición palpable a la historia, o al concepto de literatura, de unas clases y categorías que no son meramente nacionales. [...] Y digo supranacional, mejor que internacional, para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen las literaturas nacionales, ni las interrelaciones que hubo entre ellas" (Guillén, 1985, p.13-14).

A maior contribuição do trabalho de Teixeira consiste na abordagem temática: o autor analisa o sagrado nas narrativas, considerando a matriz cristã, para Rosa, e a matriz da religiosidade tradicional banta,[13] para Couto. As análises comprovam o fato de que ambos os autores recuperam em suas narrativas o componente sagrado existente nas narrativas tradicionais que subsistem na oralidade:

> Uma das conclusões alcançadas, – na verdade uma confirmação da premissa – é que a adoção empática ao homem rústico foi responsável, não apenas pela apropriação de suas características e imaginário para conversão em personagem das estórias, mas implicou, igualmente [sic] numa aproximação dos autores à expressão mais coloquial, a apropriação de uma espécie de "dicção" que João Guimarães Rosa e Mia Couto buscam traduzir no seu texto, pelo uso engenhoso de diversos recursos estilísticos. A oralidade [sic] então, entrou duplamente na escritura dos dois autores, de um lado pelas narrativas orais que forte e duradoura impressão exerceram em ambos desde a infância (uma matriz/influência constantemente reafirmadas por eles); e por outro, através da busca da expressão oral, não a "mais fiel" –, pois esta poderia implicar em mera transcrição, o que esgotaria a própria vitalidade do original – mas por meio da reinvenção da fala e de elementos característicos da oralidade. (Teixeira, 2006, p.316)

---

13 O uso da forma feminina "banta" tem sido aceito pelos linguistas, tal como explicita A. Tavares Louro (2006): "O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa indica a data de 1899 como primeiro registo da palavra banto que actualmente usamos como substantivo ou como adjectivo.

As regras de produtividade da nossa língua dão lugar a que o feminino de banto seja banta e que os plurais sejam bantos e bantas, conforme podemos ver no mesmo dicionário.

Na palavra banto, a vogal final o lê-se como u átono e, sem utilização do acento gráfico, esta palavra lê-se imediatamente como grave. Uma outra forma seria 'bantu', que estaria mais perto da etimologia, mas sem vantagens práticas.

Note-se que a maioria dos substantivos e dos adjectivos de origem latina terminados em o, que hoje lemos como /u/, possuía a letra u na última sílaba. Exemplo, 'lupum' > 'lupu-' > lobo. Como foi esta a evolução gráfica para as palavras latinas, é lógico que se apliquem as mesmas regras para as palavras de outras origens" (grifos do autor).

Eduardo Teixeira constrói ainda, em sua tese, a biografia mais completa de Mia Couto de que temos notícia. Para isso, o autor reúne informações obtidas nas entrevistas e textos de opinião do autor.[14]

A tese de Susanna Ramos Ventura, por sua vez, coloca em diálogo três romances: *Manual de pintura e caligrafia*, de Saramago (2001); *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado (1988); e *Terra sonâmbula*, de Mia Couto. O estudo comparativo parte da existência, nessas obras, de personagens que se relacionam com a palavra escrita, instituindo em cada romance dois níveis narrativos; além disso, as obras pertencem ao macrossistema das literaturas de língua portuguesa, conforme considera a autora: "O macrossistema das literaturas dos países de língua oficial portuguesa propicia uma base para o estudo comparativo, uma vez que articula os diversos sistemas literários nacionais" (Ventura, 2006, p.6). A autora considera também, para a aproximação de obras tão distintas, o que Abdala Júnior chama de "comparatismo da solidariedade":

> No "comparatismo da ordem da solidariedade" são enfatizadas as articulações de ordem comunitária entre os países considerados periféricos, com a maior circulação de repertórios culturais comuns. A proposição desta nova maneira de abordar o comparatismo, [sic] enseja uma revisão teórica necessária ao acompanhamento das transformações históricas que ocorreram desde o século XIX - momento em que o interesse pela literatura comparada cresceu, na esteira da consolidação dos estados nacionais – e se mostra operacional para abarcar uma realidade em que a ordem colonial desapareceu sendo substituída por novas formas de dominação, e o arcabouço teórico precisa alcançar uma perspectiva capaz de acompanhar e mapear as modificações ocorridas no século XX, o que, em nosso caso, passa pelo processo de descolonização dos países africanos que estiveram sob domínio português. [...] Desta maneira, os estudos de literatura comparada que elegem como *corpus* produções oriundas de países considerados periféricos – agora diante da nova ordem de mundialização da economia [a globalização] – e privilegiam um olhar que, ao mesmo tempo, se distancie de conceitos como os de fonte e influência, e procure por pontos de diálogo,

14 Cf. Apêndice A: Cronologia bio-bibliográfica de Mia Couto.

> promovem articulações de ordem comunitária que reforçam a resistência à massificação e pasteurização da cultura que acompanham a imposição globalizadora. (ibidem, p.7)

Notamos que as teses produzidas dentro da área de Estudos Comparados de Língua Portuguesa da USP têm esse viés ideológico, que insiste em não afirmar a relação de fonte e influência entre os autores (mesmo quando essa é evidente), por supor que tal relação implica necessariamente o estabelecimento de paradigmas, isto é, na ideia de que há uma literatura "superior", que seria a fonte, e outra literatura "inferior", que seria a que recebe a influência.[15]

Essa ideia vem de Harold Bloom (2002), em *A angústia da influência*. Trata-se de um estudo das relações intrapoéticas entre autores de língua inglesa. Seu argumento é de que a história poética não se distingue da influência poética, "uma vez que os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo" (ibidem, p.55). O estudo da influência, portanto, como também já apontara Guillén (1994),[16] implica sempre um juízo de valor. "Mas a influência poética", explica Bloom (2002, p.57), "não precisa tornar os poetas menos originais; com a mesma frequência os torna mais originais, embora não por isso necessariamente melhores". Admitir a influência de Guimarães Rosa na obra de Mia Couto, assim, não significa diminuir a obra deste último – é um passo necessário se quisermos compreender melhor o seu ciclo como escritor. O próprio autor admitiu, abertamente, em várias ocasiões, que sua busca por uma expressão que traduzisse, na língua portuguesa, a moçambicanidade, encontrou eco na leitura do

---

15 Em nosso exame de qualificação do mestrado, a Profa. Cleuza Rios Pinheiro Passos, do Departamento de Teoria Literária da USP, sugeriu que a abordagem mais produtiva para o nosso trabalho seria investigar a influência de Guimarães Rosa na obra de Mia Couto. Esta abordagem, contudo, foi rejeitada pela orientadora, devido ao viés ideológico que mencionamos.

16 "Estabelecer uma influência é fazer um juízo de valor, não é medir um fato. O crítico é obrigado a avaliar a função de A na formação de B, porque não estará fazendo uma lista da soma total desses efeitos, que são inúmeros; estará ordenando-os" (Guillén, 1994, p.167).

angolano Luandino Vieira e que, por intermédio desse, foi conduzido a Guimarães Rosa:

> Quando eu escrevi as *Vozes anoitecidas* – eu digo isto sempre, e já pude dizer perante ele mesmo, o Luandino Vieira; é uma grande dívida que eu tenho com ele – foi muito na sugestão de uma coisa que ele tinha feito em Angola e que eu queria fazer em Moçambique, de uma outra maneira, com outro tipo de trabalho, mas inspirado nele. Depois de publicar as *Vozes anoitecidas*, eu li uma entrevista do Luandino, sem conhecê-lo (até aquela época eu não o conhecia), em que ele dizia que o mesmo processo que tinha acontecido comigo ao lê-lo – a ele, Luandino – tinha acontecido com ele, Luandino, lendo Guimarães Rosa. E eu me perguntei: "Quem é esse Guimarães Rosa?" Tenho que chegar até ele, porque ele foi o inspirador do meu inspirador, então eu tenho que chegar até ele. Só que não há troca de escritos como vocês têm aqui, nós não os recebemos. Então tive que esperar um tempo, esperar alguém, um amigo que viesse cá [ao Brasil] e me trouxesse as *Primeiras Estórias*. O Luandino faz uma coisa que é mais profunda no sentido poético, o Luandino trabalha mais deixando entrar Angola dentro do seu texto; o Guimarães Rosa deixa entrar o Brasil, mas por uma veia mais poética, e provavelmente seja por isso mais universal. Então, quando eu escrevo *Cada homem é uma raça* eu sei que estou muito marcado por essa experiência de vida desse Guimarães Rosa. Então, a partir daí eu quis ler tudo do Guimarães Rosa. (Couto, 1997, p.264)

A influência de Rosa, mesmo recebida de segunda mão, veio a autorizar a criação de Couto; trata-se de uma ligação que o escritor não somente não nega, mas orgulha-se em afirmar, como parte importante do seu percurso de formação literária. Guillén (1994, p.162) lembra que as influências

> são experiências individuais de uma natureza particular: porque representam um tipo de intromissão ou de modificação no ser do escritor, ou a ocasião para tal modificação; porque seu ponto de partida é a poesia anteriormente existente; e porque as alterações que elas acarretam, não importa quão pequenas sejam, têm um efeito indispensável nos estágios subsequentes da *genesis* do poema.

Assim, embora se possa, como Ventura, eleger outras perspectivas/justificativas para o estudo comparado desses dois escritores, a questão da influência de Rosa sobre Couto não pode ser obnubilada por questões ideológicas, pois faz parte da gênese da sua literatura.

Em sua tese, Ventura traça um bom panorama da situação histórica e social na qual se insere *Terra sonâmbula* (Couto, 1995). Em seguida, a autora analisa o tempo, o espaço narrativo e as epígrafes desse romance. Nesse ponto, chama-nos a atenção para o fato de que, embora as fontes não ficcionalizadas por Couto tragam a referência de autoria – no caso, de Platão –, nem sempre é possível localizá-las; tampouco o seu autor sabe dar conta delas:

> Não conseguimos localizar na obra de Platão a referida epígrafe, em pesquisas realizadas tanto no Brasil quanto em Portugal. O autor Mia Couto nos disse ter lido a frase citada não se lembra onde e por anos tem procurado sua referência sem sucesso. A mesma frase aparece como lema da Marinha Portuguesa, igualmente sem fonte. (Ventura, 2006, p.170)

Ventura analisa também os percursos invertidos que compõem as duas narrativas que se imbricam nesse romance de viagens. Na narrativa I, que emoldura a narrativa II, as personagens – Taímo e Muidinga, o velho e a criança – caminham da terra para o mar; na narrativa II, Kindzu caminha do mar para a terra. Em seguida, Ventura analisa o que ela nomeia como "contaminações narrativas":

> No decorrer das narrativas, observamos uma migração de temas entre as narrativas, na qual por vezes se prefigura numa delas, acontecimentos que se darão na outra. Algumas dessas "contaminações" são: enterramento de vivos, como o de Muidinga (narrativa I, terceiro capítulo) e de Gaspar (narrativa II, nono caderno); envio para o mar e conseqüentemente para a morte, como de Assma (narrativa II, sexto caderno) e de Tuahir (narrativa I, décimo primeiro capítulo); primeiros encontros amorosos como o de Kindzu (narrativa II, quarto caderno) e de Muidinga (narrativa I, sexto capítulo). (ibidem, p.182)

Essas "contaminações" levam a autora a aventar a hipótese de que Muidinga, na leitura que faz dos cadernos de Kindzu a Tuahir, possa

estar também inventando uma outra narrativa a partir de suas próprias experiências. Muidinga, na análise de Ventura, percorre os papéis de leitor, escritor e contador de histórias, habilidades que o ajudam a sair de situações por vezes complicadas.

Ventura chama a atenção, ainda, para outras dinâmicas presentes nesse romance, tais como aquelas mobilizadas pelos elementos água e fogo, que configuram boa parte da narrativa, e sobre a relação das personagens com a leitura e a escrita. Veremos que essas dinâmicas (a viagem, a escrita e a leitura, os elementos) estão presentes também em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), bem como em outras obras do autor.

Produções de 2007

O ano de 2007 foi profícuo para a fortuna crítica acadêmica monográfica de Mia Couto: quatro teses de doutorado e uma dissertação de mestrado foram defendidas.

Em fevereiro desse ano, Silvânia Núbia Chagas apresentou, na Universidade de São Paulo, a tese intitulada *Nas fronteiras da memória*: Guimarães Rosa e Mia Couto, olhares que se cruzam. Nela, Chagas (2007, p.36) também rejeita o "fantasma" da influência:

> faz-se necessário ressaltar que a relação entre suas escrituras [de Rosa e de Couto] não nos remete à questão da influência, pois cada escritor tem suas singularidades e Mia Couto não é diferente, mas "o fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica a nossa concepção de passado como há de modificar o futuro" (Borges apud Carvalhal, 1998: 65).[17]

O conceito de influência, conforme apontamos, não reduz a singularidade dos autores, como se infere das palavras de Chagas. Além disso, a autora considera que os contos de *Vozes anoitecidas* (Couto, 1986) e de *Estórias abensonhadas* (Couto, 1996)

17 Na citação da tese, a autora refere-se à seguinte obra de Tânia Franco Carvalhal (1994), Literatura comparada.

> parecem ensaios elaborados pelo olhar de um escritor sobre a cultura de seu povo, que simultaneamente avalia e tenta demonstrar o imbricamento desta com o desenvolvimento do progresso que permeia o seu país. Estes "ensaios" reverberam-se na tessitura d'*A varanda do frangipani* e, [sic] alcançam o seu ápice no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Chagas, 2007, p.37, grifo nosso)

Nada está mais longe da literatura de Couto do que o caráter ensaístico: as narrações são puramente narrativas, ou, quando muito, narrativas poéticas, nas quais não cabe nenhuma tentativa de "demonstração" – palavra que nos remete ao estudo científico – de coisa alguma.

Chagas afirma, também equivocadamente, que a semelhança entre os projetos estéticos de Mia Couto e de Guimarães Rosa reside no fato de que "os dois autores nos remetem ao hibridismo cultural que permeia os dois países. A única diferença [...] é que para Rosa, a tradição oral já fazia parte do passado e para Mia, é algo que faz parte do cotidiano" (ibidem, p.92). Ao colocar no passado a tradição oral para Guimarães Rosa, talvez a autora quisesse se referir ao contingente de analfabetos existente no Brasil e em Moçambique no momento histórico em que são produzidas, respectivamente, as obras literárias de Rosa e Couto.[18] De qualquer modo, a constatação de Chagas carece de precisão, pois a tradição oral não sucumbe à escolarização: o que se vê, tanto em Moçambique quanto no Brasil, é que aquela resiste ao tempo e encontra focos de subsistência, principalmente nas zonas rurais. O mundo da oralidade integra a obra dos dois autores por via do contato direto: das andanças de Rosa pelo sertão brasileiro e de Mia Couto pelo interior de Moçambique.[19]

---

18 Em Moçambique, dados do recenseamento de 1997 demonstram a existência de 60,5% de analfabetismo (Caccia-Brava & Thomaz, 2001, p.38). No Brasil, dados do Censo 2000 indicam 39,6% de analfabetos na década de 1960 (Barros et al., 2006, p.5).

19 Quando nos referimos ao interior de Moçambique, queremos referir aqueles locais onde a colonização não foi muito profunda. No filme Língua: vidas em português (2004), como veremos adiante, Mia Couto fala a partir da Ilha da Inhaca, que é um desses territórios onde a cultura oral e as tradições sobrevivem.

Chagas (2007, p.98) considera, também, que a literatura de Mia Couto não é engajada como a de outros autores moçambicanos. O conceito que a autora tem de literatura engajada também precisaria ser explicitado. É fato que a literatura de Couto não é panfletária, tal como a poesia composta sob os auspícios da Frelimo, durante a luta de libertação nacional, mas não se pode deixar de ver em Couto uma preocupação constante com o seu país e com aqueles que são desfavorecidos pelo poder, social e economicamente marginalizados. Eles desfilam aos montes em todas as produções coutianas; a perspectiva ideológica dos narradores sempre se alia à dessas personagens – só esse fato é índice suficiente para que consideremos a literatura de Mia Couto não como alienada, mas politicamente engajada nas principais questões que estão em voga, contemporaneamente, em Moçambique.

A tese de Chagas é a primeira a abordar a obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. A autora reconta a fábula narrativa, apresentando, aqui e ali, alguns comentários, nos quais refere: a mistura de culturas, o simbolismo da casa como metáfora da África, a presença dos antepassados interagindo com os vivos, o sincretismo religioso, o simbolismo da água como retorno às origens, o imbricamento entre as culturas da oralidade e as da escrita. Os comentários, contudo, nada acrescentam ao que já foi dito sobre a literatura de Mia Couto; a ausência de uma análise mais rigorosa do romance, instrumentalizada pela teoria literária, faz que os comentários se tornem pouco produtivos.[20]

Ainda no ano de 2007, na USP, tivemos a defesa da tese de Vera Lúcia da Rocha Maquêa, *Memórias inventadas*: estudo comparado entre *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto. Diferentemente da tese de Silvânia Chagas, que também abordou o tema da memória em relação a esse romance de Mia Couto, a leitura da tese de Vera Maquêa traz inúmeras contribuições. Maquêa parte da investigação sobre o

20 Tampouco a tese de Chagas fica explícita para o leitor: uma vez que a aproximação entre Guimarães Rosa e Mia Couto já não era novidade em 2007 e que o tema da memória, que a autora associa à oralidade, fora já bastante explorado, perguntamo-nos qual seria a tese, a proposição original que a autora teria intentado defender.

conceito de memória, diferenciando a memória individual da coletiva, e relacionando-a ao poder colonial e ao pós-colonialismo. O quarto capítulo, dedicado ao estudo do romance de Couto, começa com um extenso panorama da situação de Moçambique após a independência, assinalando as fronteiras culturais do país. Em seguida, Maquêa faz uma breve reflexão sobre o conceito de moçambicanidade, presente na história da literatura moçambicana, para depois adentrar aspectos mais específicos do romance.[21] A autora procura investigar as vozes nele presentes, a partir da análise de suas personagens.

Avani Sousa Silva defendeu, ainda em 2007, sua dissertação de mestrado: *Guimarães Rosa e Mia Couto: ecos do imaginário infantil*. Silva faz uma leitura comparada dos contos "O viajante clandestino", de Mia Couto, e "As margens da alegria", de Guimarães Rosa. A autora faz uma relação entre a linguagem da criança, que, ao descobrir e nomear o mundo, muitas vezes o faz de forma criativa, e o trabalho do poeta, que destaca as palavras de seu uso habitual, conferindo-lhes novos significados.[22] Nesse sentido, Avani Silva preocupa-se em destacar, nos textos analisados, os procedimentos utilizados pelos autores na composição de sua prosa poética (neologismos, aliterações, provérbios etc.), embora o faça com mais detalhamento na obra de Rosa que na de Couto.

---

21 O conceito de moçambicanidade, vale mencionar a obra de Gilberto Matusse (1993, p.170-1). Para ele, os elementos que compõem o que se poderia chamar de moçambicanidade no texto literário decorrem da relação de estranhamento dos escritores moçambicanos com os modelos literários portugueses, os da tradição oral africana e os da narrativa hispano-americana. As atitudes dos escritores moçambicanos com relação a esses modelos – de adaptação ou negação, apropriação ou prolongamento – determinaram um estranhamento com relação a estas influências. "A moçambicanidade surge [...] como resultado desse estranhamento, como resultado do esforço de construção da alteridade relativamente à portugalidade que está implicada na sua origem. [...] É, em suma, na conjugação de actos de um autor que labora de modo peculiar sobre os modelos recebidos de forma a distanciar-se dos cânones europeus e de um leitor que reconhece esse distanciamento que se consuma a construção da imagem de moçambicanidade".

22 Avani Sousa Silva (2007) refaz, de certa forma, o mesmo percurso que fizemos em nossa dissertação de Mestrado, utilizando até os mesmos pressupostos teóricos; por vezes, encontramos até os mesmos recortes (citações), como às páginas 9 e 66.

A tese de doutorado de Anita Martins Rodrigues de Moraes, defendida na Unicamp em 2007, denomina-se *O inconsciente teórico*: investigando estratégias interpretativas de *Terra sonâmbula*, de Mia Couto. Trata-se de uma tese mais voltada para a teoria do que para a análise, embora Moraes faça uma análise primorosa do primeiro capítulo do romance citado. Sua reflexão passa pela relação entre a violência perpetrada por situações de guerra e pelos traumas que advêm dela:

> A aproximação, pelo grau de sofrimento humano, da Segunda Guerra Mundial na Europa e das guerras de pós-independência em Angola e Moçambique, é sugestiva de uma abordagem destes acontecimentos históricos pela perspectiva da vítima – é esta perspectiva, que dá ênfase ao sofrimento, que sustenta a aproximação entre estes eventos distantes no tempo e no espaço. Se a historiografia [...] falha no que tange a abordagem do sofrimento humano, a literatura pode ser, dentro de certas convenções em vigor em nossa época, campo para a invenção de formas de narratividade mais eficientes, ao menos capazes de sugerir a falha, os abalos da palavra diante da dor? Este seria o caso de *Terra Sonâmbula*, merecendo, o romance, ser lido como "testemunho"? (Moraes, 2007, p.22)

Parece-nos que a aproximação de duas situações historicamente tão distintas não seja muito produtiva para a leitura de Mia Couto; tampouco entendemos que se possa ler *Terra sonâmbula* como literatura de testemunho. A autora, porém, investiga no romance as situações de violência, concluindo que o narrar permite à vítima da violência reconstruir-se como sujeito:

> O conceito de *trauma*, oriundo da psicanálise, é central: o trauma é uma ferida que não cicatriza. O testemunho define-se como a tentativa de elaboração de uma narrativa para o evento traumático, evento que escapa ao sujeito do discurso, que escapa à simbolização, e, justamente por resistir às investidas simbolizadoras, retorna e esmaga. O sujeito traumatizado, que experimentou um sofrimento excessivo, torna-se prisioneiro da dor, justamente porque a palavra, a simbolização, falha. [...] O testemunho resulta num discurso que diz sua própria impossibilidade. Resulta, também, absolutamente necessário, vital: é por meio da tentativa de narrar

> a violência experimentada que a vítima pode reencontrar sua condição de sujeito, abalada pelo evento reificante e reiteradamente abalada pela reincidência que caracteriza o trauma (a volta constante e involuntária à cena traumática). (Moraes, 2007, p.23)

Esse retorno à situação de trauma não ocorre na narrativa: ao contrário disso, as personagens empreendem viagens diversas, pela terra, pelo mar e pela palavra, como já apontara Ventura (2006), em busca da plenitude que lhes fora negada no contexto devastador da guerra. De qualquer modo, a tese de Moraes, embora traga muitas perguntas,[23] tem o mérito de procurar uma focalização inédita para as literaturas africanas. Seu trabalho é, também, o mais recentemente publicado sobre a obra de Couto (Moraes, 2009).

Em 2007, temos, também, a defesa da tese de Maria Auxiliadora Fontana Baseio – *Entre a magia da voz e a artesania da letra*: o sagrado em Manuel de Barros e Mia Couto. A autora procura rastrear a dialética entre sagrado e profano, definindo-os a partir dos estudos de Antropologia das Religiões, e tendo como foco as obras *Poeminhas pescados numa fala de João*, de Manoel de Barros (2001), e *O gato e o escuro*, de Mia Couto (2008b).

A primeira instância do sagrado, para Baseio, é a própria palavra, que está na origem das cosmogonias: é pela palavra que o mundo é criado. Os escritores, ao recriarem a palavra, pela poesia, inscrevem-na na instância do sagrado. O mesmo acontece com a *performance* – conceito que a autora toma a Paul Zumthor:

> Na "performance", contamos com uma experiência artesanal de tradição compartilhada, existe a presença física do contador e do ouvinte. O próprio narrador é um criador, sua matéria-prima é a vida humana, que, por meio de sua voz, gestos, alma, vai sendo artesanalmente bordada.
>
> A atmosfera que circunda essa palavra viva é sagrada. A voz ecoa entre os sons da natureza: pelo corpo do qual emana, pela melodia que faz

23 A autora intercala na sua reflexão um sem número de perguntas, a maioria das quais fica sem resposta, ou com uma resposta inconclusa, como se nada se pudesse afirmar de fato.

> encantar. O tempo da "performance" é único. Uma história ancestral é memorizada e transmitida, com espontaneidade, simplicidade, afetividade, por meio de um ser que a anima em um determinado instante.
>
> Essa experiência performática [...] implica uma saída do tempo e do espaço ordinários e imersão em um espaço e tempo extra-ordinários.
>
> O lugar da narração torna-se um espaço de criação – como um Centro do Mundo no qual se põe em curso um ritual de iniciação. (Baseio, 2007, p.46)

Na leitura, porém, esse espaço é dessacralizado: o ouvinte transforma-se em leitor e sua relação com o autor/narrador é intermediada pelo livro. Contudo, ainda assim, a leitura tira o leitor do tempo histórico, e o faz emergir em tempo e espaço diversos. A leitura camufla, assim, o tempo sagrado.

Para Baseio (2007, p.54), o sagrado e o profano mantêm uma relação dialética.

> Sagrado e profano jamais se excluem. Isso quer dizer que uma pedra sagrada não deixa de ser pedra, pois nenhuma hierofania pode abolir o mundo profano, porque é exatamente a manifestação do sagrado que institui o mundo, transforma o caos em cosmos. Ao se manifestar a realidade última no mundo profano, ela toma a forma deste mundo e se relativiza, historiciza-se. Essas duas realidades contrárias passam a estabelecer uma relação dialética, da qual se manifesta uma verdadeira coincidência dos opostos, ou seja, os opostos se reconciliam.

Ao abordar especificamente a obra de Mia Couto, a autora retoma elementos presentes em outras análises, tais como a presença da oralidade, da memória, dos provérbios; aborda também a subversão da norma padrão da língua portuguesa, a proximidade com Guimarães Rosa, os neologismos, a poeticidade da prosa, a convergência entre tradição e modernidade; Baseio retoma também a presença do maravilhoso/insólito/fantástico e da ancestralidade, a valorização dos mais velhos, o humor etc. Para cada um desses elementos, a autora procura exemplos nas obras de Mia Couto.

Baseio analisa também, na obra coutiana, o simbolismo da água, da terra e da ilha, relacionando-os com a sacralização presente nos mitos.

Entre margens: o espaço e o tempo na escrita de Mia Couto é o título da dissertação de mestrado de Paulo Roberto Machado Tostes, defendida em novembro de 2007 na UFJF, sob a orientação de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. O autor procura analisar as imagens do tempo e do espaço nos romances *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), *A varanda do frangipani* (Couto, 1997b), *Vinte e zinco* (Couto, 1999) e *Terra sonâmbula* (Couto, 1995).

Tostes aborda temas como o confronto entre a tradição ocidental e as tradições orais moçambicanas; o papel da língua como instância em que se revela a percepção do *outro*; as margens como espaços de tensões, negociações e apagamento de elementos culturais e o imbricamento de diferentes culturas marcando tempos e espaços distintos.

Produções de 2008

O ano de 2008 foi especialmente pródigo para a produção brasileira de crítica acadêmica monográfica sobre a obra de Mia Couto. Nesse ano, foram defendidas dez dissertações de Mestrado e três teses de Doutorado, espalhadas em diversas universidades do país.

Em janeiro, Renata Trindade Severo defende, na Unisinos, a dissertação intitulada *Análise semiolingüística de* O último vôo do flamingo: construção paratópica de uma nação em estado de ficção. Trata-se do primeiro trabalho acadêmico monográfico que aborda a obra de Couto do ponto de vista da linguística.

Suas indagações partem do distanciamento observado entre o sujeito comunicante (o escritor Mia Couto) e o sujeito enunciador (o narrador de Tizangara). A autora mobiliza os conceitos de discurso literário e discursos constituintes, bem como a noção de paratopia,[24] de Maingueneau,

24 "Não é possível falar de uma corporação dos escritores como se fala de uma corporação dos hoteleiros ou dos engenheiros. A literatura define de fato um 'lugar' na sociedade, mas não é possível designar-lhe qualquer território. Sem 'localização', não existem instituições que permitam legitimar ou gerir a produção e o consumo das obras, consequentemente, não existe literatura; mas sem 'deslocalização', não existe verdadeira literatura. O esforço de certos regimes totalitários para proporcionar uma condição de assalariado do Estado aos escritores reunidos em algum sindicato

para investigar como se constrói a enunciação que legitima a paratopia do escritor. Dessa enunciação, a autora seleciona especialmente as operações de negação. Severo analisa também o modo como a construção paratópica permeia os diferentes níveis do ato de linguagem com dinamismo e reciprocidade entre eles.

Ao longo do trabalho, a hipótese inicial do distanciamento entre escritor e narrador vai sendo refutada e a autora conclui:

> a tal distância, que nos parecia tão grande, é dissolvida na criação de um espaço dentro da enunciação. Esse espaço é um que abriga os diferentes moçambicanos: aqueles descendentes de africanos, aqueles descendentes de portugueses, aqueles que descendem de diversas misturas, enfim: todos que se considerem moçambicanos e que são, no fim, fruto e testemunha da cultura mulata – no sentido que a obra atribui a essa palavra – moçambicana. (Severo, 2008, p.94)

Severo analisa essa dissolução do distanciamento em todos os níveis do ato de linguagem e conclui que a paratopia, que é do âmbito do *fazer* (nível situacional), também se manifesta no dizer (níveis discursivo e semiolinguístico).

Olhares sobre Moçambique: *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, e *A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão é o título da dissertação de mestrado de Rubens Cupertino Cardoso, defendida na PUC MG em fevereiro de 2008. Como o próprio título indica, o autor enseja comparar as imagens de Moçambique por meio das duas obras, situadas em tempos diversos: colonial e pós-colonial.

O autor conclui que, ao voltarem-se para o passado, os romances acionam mecanismos da memória; os "lugares da memória" são sim-

---

permite manter uma produção literária, mas não produzir obras literárias, a menos que o escritor esse afaste do que é esperado dele, torne problemática essa própria pertinência ao grupo. A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la de paratopia" (Maingueneau, 2001, p.28).

bólica ou concretamente organizados. Disso infere Cardoso (2008, p.81) que as literaturas africanas de língua portuguesa voltam-se para o passado na tentativa de recuperar "cenários apagados pela colonização". A reconstituição desses pela memória configuram, segundo o autor, o que Silviano Santiago nomeia como "entre-lugar", ou um lugar híbrido onde transitam diferentes culturas, misturadas, que desmobilizam dicotomias como passado-presente, colonial-pós-colonial, moçambicano-estrangeiro.

Intitulada *Ambigüidades e controvérsias do lugar da nação no discurso cultural moçambicano*: o caso Mia Couto e defendida em março de 2008 na Universidade Federal da Bahia (UFBA), a dissertação de Andréia Viana Falcão procura avaliar como o tema da nação é tratado na obra coutiana, a partir da análise dos romances *Terra sonâmbula*, *O último vôo do flamingo* e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*.

A autora investiga, no discurso sobre a nação moçambicana, as dicotomias tradição/modernidade e localismo/globalização, utilizando também, para isso, outras intervenções do autor, a fim de compreender como se formam, na sua obra, as ideias de nação e identidade nacional.

Defendida em abril do mesmo ano, a tese de doutorado de Branca Cabeda Egger Moellwald trata da *poiesis* da nação na obra de Mia Couto. Seu *corpus* compreende a chamada "trilogia da guerra", que inclui os três primeiros romances de Couto – *Terra sonâmbula*, *A varanda do frangipani* e *O último voo do flamingo*.

A autora utiliza a teoria da narração de Walter Benjamin, sobre como contar a história, e, a partir dela, atualizada por conceitos pós-coloniais de Stuart Hall, Edward Said e Homi Bhabha, procura compreender o contar histórias em Mia Couto, tendo como eixos fundamentais a memória e o tempo:

> Em um tempo-espaço que resiste à perda da experiência (*Erfahrung*), ao declínio da capacidade de narrar em um mundo de vivências (*Erlebnisse*) fragmentadas, a palavra "salvadora" de Couto vai criando Moçambique, a *contrapelo* de qualquer modelo homogeneizador de nação, reafirmando a ambivalência dos seus interstícios. Suas metáforas e alegorias marcadas

> pelo movimento da errância, do exílio e de todo tipo de "deslocamento" revelam um universo social, político, cultural e religioso que se coloca em um lugar intervalar de "tradução" cultural, um "terceiro espaço", *entre* uma tradição que ainda insiste em revisitar o passado, que não é mais concebido como fixo ou imutável, e um presente pós-colonial que configura um tempo de emergência, um tempo do "agora", o *Jetztzeit* benjaminiano. Em um mundo cindido entre *Erfahrung* e *Erlebnis*, em constante territorialização/desterritorialização/reterritorialização, a literatura de Couto escreve e "fala" esse mundo movente, engendrando novos olhares para as tradicionais dicotomias *mythos/logos*, mundo dos vivos/mundo dos mortos, colonialismo/pós-colonialismo, tradição/modernidade, realidade/sonho, oralidade/escrita e rural/urbano. As suas estórias são os "pequenos acontecimentos", as ruínas das vozes silenciadas dos "vencidos", invisibilizados pela História da narrativa hegemônica do colonialismo. (Moellwald, 2008, p.6)

As histórias dos três romances, lembra a autora, decorrem em tempos diferentes: em *Terra sonâmbula*, o tempo é o da guerra civil; em *A varanda do frangipani*, a guerra civil já havia terminado, mas nada havia mudado de fato; em *O último voo do flamingo*, o tempo é o do início do pós-guerra, quando os soldados da ONU permanecem no país para acompanhar o processo de pacificação. "Em todos eles, os escombros de um tempo de violência e morte que de certo modo materializa o desvanecimento de todo o sentido utópico e épico que a Independência de 1975 parecia trazer" (ibidem, p.157). São romances que sinalizam uma ausência de utopias.

Como Moellwald também ressalta, contudo, os narradores de Couto insistem em narrar, malgrado a destruição da memória operada pelo trauma da guerra. A morte opera, assim, não o apagamento do passado, mas sua vivificação e a reconstrução do presente pela restauração da experiência, das vivências, das histórias.

A autora faz uma análise primorosa dos três romances e conclui que neles o autor critica a repetição do passado no presente, isto é, a permanência, com novas roupagens, de políticas violentas e excludentes; desvinculado da tradição, esse passado reinventado pela memória funda uma outra nação moçambicana, cujos destinos estão ainda por ser escritos.

A dissertação de Jorge do Nascimento Nonato Otinta, produzida na USP sob a orientação de Rita de Cássia Natal Chaves, tem como objeto de estudo o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* e sua participação na construção da moçambicanidade. Para o trato dessa temática, Otinta apoiou-se em teóricos como Amílcar Cabral, Frantz Fanon, Stuart Hall e Terry Eagleton.

Otinta (2008) faz um percurso que parte da problematização da questão da identidade e passa pela noção de pós-colonialismo, na tentativa de configurar o conceito de identidade cultural na sociedade pós-independência de Moçambique. Por fim, o autor conclui o seguinte:

> A gestação da nação moçambicana e a conseqüente emergência do Estado após a independência nacional repousa sobre dois planos: o político e o cultural. Sendo que o primeiro significa um virar de página na história do povo, reescrevendo-a, a partir do próprio olhar e modos de ser moçambicanos, isto é, com a emergência de um novo ser social; já o segundo plano advém da consciência e do conhecimento que se entabula com vista à promoção de uma nova concepção de responsabilidade na condução da própria vida. (Otinta, 2008, p.130)

Otinta lembra que Amílcar Cabral definia essa mudança como uma pedagogia da libertação: o ex-colonizado teria consciência das motivações que o levaram à luta pela independência e da sua capacidade de superar diferenças étnicas, o que levaria intelectuais e operários (que Otinta identifica como homens da cidade e do campo) a se unirem numa emancipação ideológica. Essa emancipação pressupunha comportamentos culturais situados em três níveis: "a auto-reabilitação dos valores culturais tradicionais africanos, aglutinando-os, campo e cidade; a eliminação do elitismo que visa a legitimar privilégios da minoria da população e a abertura a universalidade" (ibidem, p.130).

Otinta vê no romance supramencionado um conflito entre a cidade e o campo, protagonizado pelas personagens do neto e do avô, respectivamente. "O modo de pensar, os conceitos e concepções de vida permitem reinserirem-se, ou melhor dizendo, entrarem, cada um a seu modo, na vida africana" (ibidem). Não nos parece, contudo, que o avô tenha necessidade dessa reinserção, visto que ele nunca se deslocou de

sua própria cultura, de seu chão. Otinta chama a atenção para o fato de que o narrador é um ser justaposto entre diferentes culturas: a do Ocidente e as do universo cultural africano; é, como ele diz,

> um sujeito compósito. E, por isso mesmo, um sujeito moçambicano, de vivência intensa de corpo; pelo que isto implica [...] na tolerância à diversidade cultural, convivendo no mesmo espaço geográfico, Luar-do-Chão, metáfora do Moçambique moderno. (ibidem, p.131)

Não nos parece, contudo, que a "vivência intensa de corpo" identifique a moçambicanidade; ela faz parte, ao contrário, da visão ideologizada e exótica do povo africano. Quanto a ser a ilha metáfora do país moderno, essa é uma afirmação que parte das considerações de Rita Chaves sobre a Ilha de Moçambique.[25] Para ela, nesse espaço "projetam-se as conturbadas relações com Moçambique, o país em composição, a nação em montagem, esse chão convulso onde, em movimento, se articulam desejos e tensões" (Chaves apud Otinta, 2008, p.215).

Para Otinta, o rio, que corre entre a ilha fictícia de Luar-do-Chão e o (igualmente fictício?) continente onde se situa a cidade, tanto une como separa esses espaços.

> Porque Luar-do-Chão, a ilha, está separada em relação ao resto de Moçambique, tanto pela distância geográfica como por elementos culturais. Na cidade, Mariano aproxima-se do ocidente com os seus valores, na ilha, ele está próximo da tradição dos seus familiares. Afinal a volta de Marianinho à sua terra natal para conduzir a cerimônia do enterro do avô demonstra esta tentativa de aproximação cidade/campo. (Otinta, 2008, p.102)

Parece-nos que a configuração do principal espaço narrativo como uma ilha vai além da identificação desse com o campo, espaço generalizado que se opõe, via de regra, ao espaço citadino. A insularidade, aqui, é um componente fundamental dessa configuração. Essa parti-

---

25 Otinta refere-se a Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários (Chaves, 2005).

cularidade, porém, não está contemplada nas considerações de Otinta, quando identifica a ilha com a jovem nação moçambicana: seria essa, também, uma ilha metafórica, deslocada do mundo globalizado?

A dissertação de Gabriela Martins Sarubbi aborda a constituição do tempo no romance *Terra sonâmbula*. Sob orientação de Laura Padilha, Sarubbi focaliza o tempo nos dois blocos que compõem a narrativa: os capítulos e os cadernos de Kindzu. O tempo literário é abordado a partir do estudo *O tempo na narrativa*, de Benedito Nunes (1988); a autora segue o percurso do crítico, que aborda historicamente a constituição do tempo na narrativa, desde Santo Agostinho:

> Foi Santo Agostinho quem, no século V da nossa era, começou a se preocupar com o tempo e como ele se manifesta e interfere na vida humana. A partir dele, outros filósofos passaram a dar uma certa atenção à questão temporal. Leonardo da Vinci chegou a comparar o tempo à água, enfatizando, com isso, sua fluidez, sua transcendência, ao afirmar que "a água que você toca dos rios é a última daquela que se foi e a primeira daquela que vem. Assim é o tempo presente".[26] Ou seja, ele vai e vem, flui continuamente como a água do rio, mas continua no sujeito e em suas criações. (Sarubbi, 2008, p.5)

A citação de Leonardo da Vinci não faz parte do estudo de Benedito Nunes. A fonte dessa citação é um *blog*, no qual não encontramos a citação mencionada pela autora. O problema das citações extraídas de *blogs* é que os textos podem ser suprimidos quando bem entender o blogueiro. No caso, seria relevante buscar a citação original de Da Vinci, visto que o tema do tempo se repete em várias obras de Mia Couto.

Ao analisar o itinerário das personagens do romance, Sarubbi elenca os diferentes momentos vividos pelas personagens como tempos distintos – ela menciona, no romance, vários tempos, adjetivados: tempo de mudanças, tempo de separação, tempo da tradição, tempo que oscila, tempo de mansidão, tempo que se apressa, tempo de saber, tempo de

26 Cf. Da Vinci, Leonardo. Disponível em: http://www.consciencia.net/citações/html. Acesso em: 10.8.2007. Nota apensa à citação de Gabriela Sarubbi (2008, p.5).

mau presságio, tempo de saudade, tempo de sonhos, tempos entrelaçados, tempo físico, tempo da ação, tempo ávido, tempo de lascívia, tempo de encontrar, tempo de contar, tempo de guerra, tempo de segurança, tempo da fome, tempo de esperança, tempo de mudanças, tempo de continuidade, tempo de infertilidade e desgraças, tempo de fertilidade, tempo das tradições, tempo de medo e desilusão, tempo de carinho, tempo da missão, tempo de gerar, tempo de fuga, tempo da natureza, tempo da paixão, tempo de separar, tempo de jovem, tempo de desespero e loucura, tempo de desordem social e vantagens econômicas para os mais espertos, tempo de partir, tempo de alegria, tempo de conflito armado, tempo de fuga, tempo de amor, um novo tempo, tempos melhores, tempo de prisão, tempos já vividos, tempo de vida, tempo de aventurar, tempo de criança, tempo de fabricar fantasias, tempo de encontro (Sarubbi, 2008).

A autora conclui que o tempo dos capítulos é mais dinâmico que o tempo dos cadernos de Kindzu; aqueles têm mais ação, enquanto estes são feitos mais em *flashback*, pela memória (ibidem, p.95). Essa conclusão dispensaria uma análise mais aprofundada, visto que o tempo dos capítulos é o presente da narrativa, enquanto os cadernos constituem os diários de um homem que é encontrado morto já no início do romance.

Ainda no primeiro semestre de 2008, temos a defesa da dissertação de Luana Antunes Costa, também sob a orientação de Laura Padilha. A autora trabalhou com o romance *O outro pé da sereia* (Couto, 2006b), analisando como o discurso da mestiçagem, que tem seu principal esteio, nesse trabalho, em Serge Gruzinski e Kwame Anthony Appiah, e comparece na representação das personagens.

Costa (2008, p.132) conclui que esse romance é um marco na trajetória de Mia Couto:

> Não se trata somente de um resgate da oralidade, marca de seu local de cultura, nem tampouco de uma tentativa de escrever um "romance histórico" à maneira ocidental. Antes, trata-se de um "transbordamento" das margens estéticas e culturais que enformam o sujeito escritor, daí a força da metáfora das águas [...], escolhida pelo autor como uma

> das bases de sua arquitetura ficcional. Assim, a ideia de deslizamento pelas águas mestiças do texto é potencializada pelas/nas encenações das personagens, que são, por sua vez, revestidas com as cores das gentes do mundo. [...] as viagens colocadas em cena representam a lâmina pela qual o produtor esculpe os sujeitos ficcionais, os quais possuem papel ativo na trama, pois entrecruzam os fragmentos de seus diversos códigos culturais, amalgamando-os uns aos outros pelo compartilhamento cultural ou pelas dúvidas e questionamentos identitários que se colocam ao longo da narrativa.

O romance *O outro pé da sereia* realmente marca uma mudança na produção de Mia Couto, em primeiro lugar, porque nele o tratamento da linguagem é mais apurado; nesse romance, os neologismos – as "brincriações vocabulares"[27] que marcaram a obra inicial de Couto – não são abusivamente explorados; a linguagem torna-se mais "naturalizada", sem causar sobressaltos à sua leitura, como ocorre nos romances anteriores.[28] Além disso, esse romance apresenta, também, uma estrutura de composição mais requintada, com a interposição de dois níveis distintos na narrativa. Vale lembrar que a interposição de níveis narrativos distintos estava presente já em *Terra sonâmbula*; a diferença é que, em *O outro pé da sereia*, trata-se de tempos historicamente distintos e muito distantes entre si (o presente, situado em 2002, e o passado remoto, situado em 1560), que acabam por se entrelaçar.

---

27 O termo "brincriação", que aparece no romance Terra sonâmbula (Couto, 1995, p.10), foi apropriado pela pesquisadora Fernanda Cavacas (1999) para compor o título de sua obra Mia Couto: brincriação vocabular, na qual a autora analisa os neologismos empregados por Couto nas obras até 1999, propondo um entendimento sobre a forma de composição e o significado possível para cada verbete. Desde então, o termo tornou-se usual na crítica de Mia Couto.

28 O uso de neologismos por parte de Mia Couto era, algumas vezes, excessivo, provocando um descompasso na leitura: os termos criados provocavam tal estranhamento que o leitor suspendia a atenção do fio narrativo para contemplar e procurar entender o significado dos termos. Esse procedimento foi muito valorizado pela crítica, inicialmente, como um índice de recriação linguística, o que levou o autor, por vezes, a abusar desse recurso. No romance O outro pé da sereia (Couto, 2006b), porém, esses neologismos aparecem mais espaçadamente, e se integram melhor ao discurso.

Luana Costa (2008, p.69) analisa também a superposição de diferentes espacialidades literárias, configuradas como "cartogramas", conceito que amplia a ideia de "cartografias identitárias" e vem sendo trabalhado por Laura Cavalcante Padilha:

> O trabalho investigativo de Laura Cavalcante Padilha, sobre as "cartografias identitárias", endossa o que, intuitivamente, viemos percebendo no decorrer da análise das personagens, ou seja, quão porosas são as fronteiras do tempo, do espaço e das identidades projetadas nas obras de escritores africanos.

A denominação "cartogramas" também vem sendo utilizada por Padilha, como nos explica Costa:

> Entendemos que, por essa outra forma de representação [os "cartogramas" referidos por Laura Padilha], intensifica-se o resgate dos matizes, dos tons, dos traços e da vida que animam as espacialidades de *O outro pé da sereia* e, desse modo, por ela se inscreve a intensidade das diferenças das "paisagens culturais" (cf, MIGNOLO, op.cit., passim)[29] moçambicanas. Tal resgate possui a força simbólica capaz mesmo de transformar o corpo do texto em um "cartograma de palavras" pelo qual se reforça o lugar a partir do qual ele e, em consequência, o seu produtor se enunciam (cf. Padilha, 2007b, p.205 et seq.).[30] (Costa, 2008, p.79)

Costa entende que, em *O outro pé da sereia*, esses espaços são moventes: "Reduplicando a movimentação das personagens, os espaços cartogramáticos não são fixos. São zonas fronteiriças possibilitadoras de ressignificações identitárias" (Costa, 2008, p.132). A partir da análise desses cartogramas identitários, Luana Costa procura traçar um mapa imaginário das culturas representadas no romance, e conclui:

---

29 A autora refere-se a Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar (Mignolo, 2003).

30 Aqui, Costa refere-se ao seguinte texto "Cartogramas: ficção angolana e o reforço de espaços e paisagens culturais", de Padilha (2007).

> Como um sujeito que possui uma consciência contrapontística, conforme nos ensina Said,[31] Mia Couto desenvolve uma visão de mundo plural, nem encerrada na margem moçambicana nem na europeia, mas no limite dessas e de outras margens culturais. Por isso, seu gesto literário só poderia acontecer no apagamento das fronteiras culturais e estético-discursivas. Desse modo, podemos perceber as releituras da estética romanesca e da ciência historiográfica elaboradas pelo produtor em sua obra, bem como a produção de suplementos buscados na matriz oral de seu local de pertença, daí a força da presença das formas tradicionais da contação de histórias, do teatro, do enigma. (ibidem, p.132-3)

A autora considera, ainda, que a repetição de vozes, as duplicações imaginárias das personagens e o movimento espiralado da narrativa fazem de *O outro pé da sereia* um romance *excessivo*: personagens, espaços, tempos detalhes, fraturas e suplementos colocam em cena a metamorfose dos sujeitos ficcionais, das espacialidades e temporalidades.

Nesse romance, aponta ainda a autora, história e literatura imbricam-se num "texto-enigma", que deixa transparecer as vozes caladas pela historiografia oficial, feita por sujeitos não moçambicanos. E o discurso da mestiçagem, objeto de estudo da autora, casa-se perfeitamente ao mosaico étnico e cultural que compõe não somente Moçambique, mas todas as nações humanas.

Em julho do mesmo ano, na UFMG, Neide Aparecida de Freitas Sampaio defende sua dissertação de mestrado, intitulada *Por uma voz africana*: transculturações em romances e contos africanos e em cantos afro-brasileiros. A autora procura ler, comparativamente, contos de escritores africanos e cantos afro-brasileiros, observando neles as relações entre experiência, voz, oralidade, hibridismo linguístico e tradução. A escrita africana está representada por Luandino Vieira e Mia Couto, e os cantos brasileiros pelos vissungos – cantos de trabalho dos negros que trabalhavam nas minas de diamantes da região de Diamantina (MG), nos quais palavras em português e outras, em línguas africanas, são misturadas.

---

31 A autora refere-se ao conceito de "contraponto" desenvolvido em Said (2003) [informação pessoal].

Trata-se de um trabalho inovador, uma vez que relaciona a literatura escrita com a literatura oral, documentada, essa, pelos cantos recolhidos em compilações sonoras transcritas pelos pesquisadores Aires da Mata Machado Filho (1985) e Lúcia Valéria do Nascimento (2003). A permanência desses cantos é entendida como uma forma de resistência das culturas africanas de raiz banta no Brasil.

Neide Sampaio (2008, p.99) conclui, de seu estudo, que os textos, apesar de suas diferenças, guardam muitas semelhanças:

> Apesar das diferenças, os textos são mais próximos do que distantes. Todos eles ressaltam as culturas africanas de tradição banto pela escolha temática e pelo uso de recursos que permitem ao leitor perceber essa presença. Mas é importante perceber também que os textos inserem essa realidade cultural, mas sem a intenção de transcrevê-la. Nessa questão temática e aproximação cultural é necessário lembrar o uso de provérbios [...], a importância dada à sabedoria dos mais-velhos, a existência de uma articulação entre o mundo físico e espiritual presentes nesses textos.

Sampaio verificou que também o uso da linguagem, misturando palavras africanas à língua portuguesa numa sintaxe mais próxima da oralidade, é semelhante nos contos africanos e nos cantos afro-brasileiros e constituem o que ela chamou de uma "poética da voz africana", fruto de um trabalho de transcriação[32] da realidade cultural.

Defendida em agosto de 2008, a dissertação de Carvalho filia-se à área dos Estudos Linguísticos. O autor investiga, na obra coutiana, a fusão vocabular, selecionando e analisando mais de oitenta dessas ocorrências. Carvalho chama de fusão vocabular todas as formações que se sobrepõem, comumente denominadas cruzamento vocabular; trata-se de um processo de predicação de uma palavra por outra, desde que essa tenha propriedades fonológicas compatíveis para tal.

Essa dissertação comprova que a obra de Mia Couto é um terreno fértil para a investigação linguística, dadas as inovações – principalmente vocabulares, como já inventariou Fernanda Cavacas

32 O conceito de transcriação baseia-se nos estudos de Haroldo de Campos sobre a tradução como forma de criação.

(1999) – com as quais o autor procura construir uma dicção literária particular.

Vale notar que a dissertação de Carvalho (2008) foi publicada em livro, em edição do autor, em 2009).

Assim como a dissertação de José João Carvalho, também a tese de doutorado de Maria do Carmo Tedesco não pertence à área dos Estudos Literários. Trata-se da primeira tese de que temos conhecimento desenvolvida na área de História Cultural, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (UnB).

O *corpus* de investigação abrange seis romances de Mia Couto e quatro de Paulina Chiziane, nos quais a autora investiga a reconfiguração da identidade moçambicana no contexto de transformações pelas quais passou Moçambique nas últimas décadas. Quanto à metodologia, a autora observa o seguinte:

> O recurso ao romance como fonte para um estudo histórico parte da compreensão de que a literatura, além de ficção, é uma forma de representação do tempo vivido e que, tal como os estudos historiográficos, promove um ordenamento e uma configuração da experiência temporal dos homens.
>
> A fundamentação teórica dessas considerações, buscada em Ricoeur, estabelece semelhanças entre os procedimentos do literato e do historiador, tanto na representação da ação, quanto na composição da intriga, mecanismos através dos quais ambos buscam atingir, com suas tramas, a compreensão e a verossimilhança. Reafirma-se, com Paul Veyne, que o conhecimento histórico tem na compreensão o seu eixo principal e que, portanto, a operação do historiador implica construção de tramas e estabelecimento de itinerários, o que faz da história "*apenas uma narrativa verdadeira*". (Tedesco, 2008, p.6, grifos da autora)

Do ponto de vista literário, o conceito de "narrativa verdadeira" poderia ser problematizado, uma vez que o conceito de verdade não se aplica à ficção (e talvez nem à história). A abordagem histórica, porém, conforme explicita a autora, busca na obra literária não o especificamente literário, mas a apresentação de temas e problemas da realidade moçambicana; o texto, então, é apenas um meio a partir do qual se pode desenvolver os Estudos Culturais (cf. ibidem, p.37).

De todo modo, a tese de Tedesco ilumina, com outra luz, a leitura de Mia Couto, à medida que analisa com profundidade traços das narrativas em que se espelham práticas, crenças e o modo de vida de uma certa comunidade. Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, por exemplo, a autora enfatiza as diferenças sociais percebidas na discriminação para com o médico indiano; a associação entre anonimato e coletividade no nome de Fulano Malta; a dupla viagem de Marianinho, que retorna ao mesmo tempo à sua terra e aos seus costumes; os conflitos decorrentes do amasiamento de Dito Mariano com a cunhada; o isolamento da pequena comunidade de Luar-do-Chão; a representação de diferentes temporalidades nas imagens da ilha e da cidade; o caráter de estrangeiro atribuído a Marianinho pelos ilhéus; a confluência de diferentes culturas que encontra corpo nessa personagem; as práticas tradicionais que marcam a vida das personagens e outras dimensões que, estando presentes na literatura, retratam uma determinada cultura.

A temática da identidade será também abordada, ainda em 2008, na dissertação de mestrado de Érica Ribeiro Diniz, defendida na UFMG. A partir do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Diniz aborda o cruzamento de identidades que se depreende da relação entre a oralidade e a escrita, personificada em Dito Mariano, Marianinho e Amílcar Mascarenhas.

O conceito de identidade é trabalhado considerando suas características intrínsecas de ruptura e instabilidade, dadas em contraposição com as relações multiculturais da contemporaneidade. Marianinho vai em busca de uma identidade que não pode mais ser resgatada, dadas as mudanças sofridas pelas tradições que antigamente configuravam uma certa identidade para os habitantes de Luar-do-Chão.

> Marianinho [...] registra um entrecruzar de culturas e temporalidades capaz de desestabilizá-lo, mas também capaz de transformá-lo em agente de mudança e de tomada de consciência coletiva. A instabilidade somada ao não-pertencimento falam das lacunas identitárias presentes no nosso mundo globalizado.
>
> A heterogeneidade cultural, resultante dos mais diversos sistemas culturais, explicita a fugacidade e transitoriedade do que possa chamar-se

> identidade. Ainda que identidades mais sedimentadas tragam intrinsecamente várias temporalidades, transformações e negociações, a análise aqui proposta mostrou que identidades são, na verdade, identificações em curso, em trânsito. Ao longo do romance, é clara a ideia de identificações, de um processo que se dá parcialmente, sem chegar a um resultado final. (Diniz, 2008, p.117)

O resultado final ao qual se refere a autora seria a configuração de uma identidade única e imutável, o que não é mais possível, uma vez que as personagens transitam entre diversas culturas – essa multiculturalidade parece ser a única identidade possível e é, na sua essência, transitória e mutável.

A experiência do tempo nos romances africanos é o tema da dissertação de mestrado de Sueli Saraiva, defendida em dezembro de 2008. Seu *corpus* abrange os romances *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto (2003), e *Mãe, materno mar*, de Boaventura Cardoso (2001).

A autora tece os dois capítulos iniciais com análises abrangentes – espaço, tempo, personagens, foco narrativo – de cada uma das obras, somente depois é que trata da teoria sobre o tempo narrativo que embasa a pesquisa e da comparação dos dois romances.

Na sua leitura do romance coutiano, vale mencionar o desvelo com que tece e documenta a análise do foco narrativo, tomando, para isso, as teorias de Bourneuf & Ouellet (1976) e de Norman Friedman (apud Leite, 1999). Contudo, o uso do tempo verbal no presente para narrar fatos ocorridos no passado não justifica, como diz a autora, o "olhar da câmera" de Friedman. Marianinho é narrador e personagem, de modo que seu ponto de vista está sempre presente, selecionando, comentando e ordenando os fatos e impressões para o leitor.

Sueli Saraiva conclui que o romance de Couto perfaz, em sua forma, o chamado tempo circular ou espiralado das culturas africanas tradicionais, sendo que cada uma das nove cartas do Avô Mariano corresponderia ao acesso de Marianinho a um novo círculo de conhecimento e experiência acumulada.

Produção de 2009

Curiosamente, após o *boom* de teses e dissertações sobre Mia Couto de 2008, o ano de 2009 registra um único trabalho dentro desse recorte. Trata-se da tese de doutorado de Irene Severina Rezende, defendida em março daquele ano na Universidade de São Paulo.

Também essa autora tomará como *corpus* o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, lendo-o comparativamente a *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga (1995), problematizando o fantástico no contexto cultural do século XX.

Rezende (2009, p.194) conclui, no que diz respeito a Mia Couto, que as cenas fantásticas de seu romance "traduzem toda a inquietação humana, perante os conflitos de várias ordens, que eram alimentados por interesses escusos impostos pelos dominantes, e que refletia a crise, pela dificuldade de enfrentá-los". A presença do insólito, segundo ela, justifica-se pelo desejo de mudança e superação da situação colonial, abrindo, assim, um caminho para a renovação.

Algumas considerações finais da autora careceriam de aprofundamento e reflexão, como se vê no parágrafo que segue:

> A culpa que recaía nos africanos que se afastaram do país, da família, das origens, é assumida pelo narrador, ao se deparar com a própria história. A personagem Mariano, que em representação, é o próprio herói vencido, via-se irremediavelmente condenado à solidão, até que assumiu a terra, e a "realidade objetiva, que não tem a menor obrigação de ser interessante", como disse Borges, mas que adquiriu uma nova dimensão na obra do escritor moçambicano, pela presença do insólito que ali aparece de maneira inusitada. Era ele, Mariano, a própria ilha, fechado em seu mundinho egoísta, fechado em si mesmo, filho da tia com o avô, descoberta que repercute na vida da personagem como uma tomada de consciência e de um novo rumo. O pequeno mundo da cidade, que escolhera para viver, estava fora da realidade concreta da narrativa. Vivia uma vida falsa e cheia de mentiras. Somente com a volta e a descoberta ele poderia realizar-se humanamente e autenticamente. Mundo vazio era o da cidade e não o mundo de Luar-do-Chão. Mundo vazio é o mundo inteiro e não a África. As perspectivas que apontam para um mundo novo não são absurdas,

> estão calcadas nas aspirações de melhora, estão calcadas na mais absoluta realidade de todo moçambicano que entrevê um futuro melhor para o país, mesmo que, na narrativa, Couto se tenha valido da falta de lógica para fazer aflorar essa perspectiva. (ibidem, p.198)

Não nos parece que nada, no romance, transparece algum sentimento de culpa por parte do narrador, que se afastara da ilha natal para estudar na cidade. Além disso, como a autora não distingue, nesse fragmento, as personagens homônimas do avô e do neto, não sabemos qual deles seria o mencionado "herói vencido", título que, no nosso entender, não se aplica a algum deles, como também se dá com a condenação à solidão. Também a consideração de que o insólito apareça no romance de maneira inusitada, conquanto pareça um jogo de palavras, não se aplica em uma análise que considera no romance a categoria do fantástico.

A segunda menção a Mariano diz respeito, na verdade, a Marianinho, "filho da tia com o avô". Contudo, não vive essa personagem "fechada em seu mundinho egoísta", ao contrário, o jovem se desloca para atender ao chamado dos parentes e assumir seu lugar na constelação familiar dos Malilanes.

Outros julgamentos precipitados da autora afloram no fragmento, sem comprovação na narrativa. O mundo da cidade, que não está, absolutamente, fora da "realidade concreta da narrativa" – expressão curiosa, que ensejaria outras reflexões; não se pode dizer que a vida de Marianinho era falsa e cheia de mentiras, mas sim que a consciência que a personagem tinha de si e da sua origem fora construída, até o momento da revelação, baseada no falseamento de identidade provocado pela necessidade paterna de ocultar aos familiares a filiação do jovem. A descoberta de sua verdadeira filiação, contudo, não provoca inquietações nem desestrutura a personagem; seus próprios genitores pedem ao rapaz que continue por considerar-se como filho de Fulano Malta e Mariavilhosa.

Além disso, parece que falta, à autora, alguma mediação entre o mundo real e a literatura como representação desse mundo. Na comparação: "Mundo vazio era o da cidade e não o mundo de Luar-do-

Chão. Mundo vazio é o mundo inteiro e não a África" (Rezende, 2009, p.198), cabe considerar que a África está representada no romance tanto pela realidade da ilha como pela da cidade; ambas representam diferentes temporalidades que se sobrepõem tanto na ficção quanto na realidade africana.

Por fim, a afirmativa de que o autor se teria valido da "falta de lógica" para fazer aflorar uma nova perspectiva – "aspirações de melhora"? – para o país é completamente ingênua e inaceitável numa tese de doutorado, pois um romance que não obedecesse a uma lógica própria careceria de verossimilhança, o que não é o caso, absolutamente, dos romances coutianos.

Com isso, encerramos, aqui, nosso percurso pela crítica acadêmica monográfica de Mia Couto, sempre com a consciência de que nosso levantamento pode ter deixado escapar algum trabalho do qual não se tenha tido, pelos meios anteriormente explicitados e que nos serviram de instrumento para esta etapa da investigação, alguma notícia.

Algumas considerações sobre a fortuna crítica reunida

Observamos, no *corpus* da crítica que reunimos, que a produção acadêmica monográfica sobre Mia Couto intensificou-se a partir do ano 2000. O motivo desse crescimento no número de teses e dissertações pode estar relacionado com a maior circulação das publicações brasileiras da obra coutiana. Sua primeira obra publicada no Brasil é o romance *Terra sonâmbula*, em fevereiro de 1995, editado pela Nova Fronteira. Em agosto do ano seguinte, a editora publicou a coletânea de contos *Estórias abensonhadas*, e, em agosto de 1998, outro volume de contos: *Cada homem é uma raça*. Essas três obras tiveram apenas uma edição e, embora se tenham esgotado rapidamente, não mereceram reimpressões pela Nova Fronteira, o que nos indica que os leitores de Mia Couto no Brasil concentravam-se, provavelmente, apenas nas universidades em que o estudo das literaturas africanas de língua portuguesa era desenvolvido e divulgado.

Cinco anos após o lançamento de *Cada homem é uma raça*, Mia Couto (1998) firmou novo contrato editorial, dessa vez com a Companhia das Letras, que desde 2003 vem publicando seus romances no Brasil.[33] Em 8 de abril de 2003 essa casa editorial lançou o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*; em 16 de fevereiro de 2005, *O último voo do flamingo*; em 23 de maio de 2006, *O outro pé da sereia*. Em 28 de fevereiro de 2007, a Companhia das Letras fez a primeira edição brasileira de *A varanda do frangipani* e, em 11 de junho do mesmo ano, reeditou *Terra sonâmbula*. Fora essas publicações, tivemos ainda, em 2006, a publicação exclusivamente brasileira de *O beijo da palavrinha*[34] pela editora Língua Geral, integrando a coleção Mama África, que reúne textos ilustrados de escritores africanos de língua portuguesa, os quais recontam contos tradicionais africanos.[35] Em 11 de junho de 2008, a Companhia das Letras publicou um novo romance do autor, *Venenos de Deus, remédios do diabo*[36] e, em 25 de julho do mesmo ano, a fábula infanto-juvenil *O gato e o escuro*. Aos 25 de junho de 2009, foi publicado o último romance do autor no Brasil: *Antes de nascer o mundo*, que tem a curiosa particularidade de ter esse título apenas no território brasileiro; em Moçambique e em Portugal, os editores optaram pelo outro título que o autor havia sugerido para a obra: *Jesusalém* [informação verbal].[37]

O ano de 2008 foi aquele em que a produção da crítica acadêmica monográfica de Mia Couto teve mais publicações. É certo que, à me-

---

33 As demais obras de Mia Couto que reúnem contos e crônicas não foram mais editadas no Brasil.

34 Nessa obra, Mia Couto recriou um conto tradicional africano; o texto conta com a ilustração de Malangatana Valente, um dos nomes mais significativos das artes plásticas de Moçambique.

35 Integram também essa coleção textos de José Eduardo Agualusa, Zetho Cunha Gonçalves e Ondjaki (Angola); e Nelson Saúte (Moçambique), ilustrados por António Olé (Angola) e Roberto Chichorro (Moçambique) e Rachel Caiano (Portugal).

36 A partir dessa, as obras de Mia Couto tiveram lançamento simultâneo no Brasil, em Portugal e em Moçambique.

37 Informação dada por Mia Couto durante a palestra de lançamento de Antes de nascer o mundo, em 25 de junho de 2009, no Teatro Eva Hertz (Livraria Cultura – Conjunto Nacional), em São Paulo.

dida que as obras do autor vão sendo mais divulgadas, esse número tende a crescer; é fato, também, que, nos últimos anos, tem-se visto uma ampliação na inserção dos estudos de literaturas africanas de língua portuguesa nos cursos de formação de professores – conteúdo esse praticamente obrigatório desde a promulgação, em 2003, da Lei n.10.639, que obriga ao trato da temática africana todos os currículos da Educação Básica no território nacional.

Notamos, no conjunto de nossas leituras da fortuna crítica acadêmica de Mia Couto produzida no Brasil, a abordagem excessivamente repetitiva de alguns temas relacionados à sua escrita, tais como os dados sobre as guerras colonial e civil; o surgimento da literatura moçambicana como uma literatura "empenhada"; a busca de identidade para a nação nascente do pós-independência – construção da moçambicanidade – e a participação de Mia Couto como agente efetivo dessa construção; o entrecruzamento da oralidade com a escrita; a presença de mitos e provérbios como elementos de constituição das narrativas do autor; a pluralidade que compõe o mosaico étnico-cultural de Moçambique; a apropriação da língua portuguesa como língua nacional; a invenção, pela literatura, de um futuro para a nação; a falta de palavra, nas culturas bantas, para indicar a noção de futuro; o imbricamento entre a história e a literatura; a presença do real maravilhoso ou fantástico; a aproximação entre a literatura de Mia Couto e a de Guimarães Rosa.

Todos esses temas, tratados à exaustão, compõem uma trama que condiciona a leitura de Mia Couto. Entendemos ser difícil fugir a essas perspectivas, na medida em que esses elementos imbricam-se, efetivamente, nas narrativas. Notamos, porém, ao lado dessa repetição nas abordagens feitas pela crítica, uma presença muito restrita de tratamento literário para os textos, isto é, de análise literária, moldada pelos instrumentos da teoria literária. Convocam-se, frequentemente, para a leitura dos textos coutianos, outras teorias, principalmente as advindas dos Estudos Culturais, e, a partir delas, procura-se fazer uma leitura das obras do autor. Essas leituras, na maioria dos casos, baseiam-se apenas em recortes temáticos; embora produtivos, entendemos que estes recortes deveriam ser colocados como o pano de fundo para o

trato da literatura segundo a sua natureza primeira: a de objeto estético, artisticamente construído – artesanato de palavras.

Esta é a contribuição que pretendemos dar à crítica acadêmica monográfica de Mia Couto: a análise, em termos de construção literária, dos cronotopos presentes nas narrativas que compõem nosso *corpus* de pesquisa, a saber: o conto "Nas águas do tempo" e o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. É neles que colocaremos, a partir de agora, o foco da nossa pesquisa.

Temos a acrescentar, ainda, que a leitura do vasto repertório crítico reunido neste capítulo teve não apenas o mérito de ampliar nossas reflexões acerca do conjunto da obra coutiana, mas, principalmente, de permitir uma revisão pessoal dos postulados comumente encontrados no discurso crítico acerca da obra do autor.

3
Um rio chamado tempo

Nosso primeiro contato com o conceito de autointertextualidade adveio da leitura de *Guimarães Rosa*: *Magma* e a gênese da obra, de Maria Célia Leonel (2000). Nessa obra, a autora analisa a vinculação entre os poemas da juventude do autor e a sua produção madura, focalizando especialmente *Sagarana* (Rosa, 1970). A partir de um estudo sobre o desenvolvimento do conceito de intertextualidade, com base principalmente nas reflexões de Laurent Jenny (1979), Lucien Dällembach (1979) e Gérard Genette (1989), e nas tipologias estabelecidas pelos autores para os processos de intertextualidade, Leonel (2000, p.64) propõe o conceito de autointertextualidade para designar as relações de "intertextualidade restrita, que concerne a relações intertextuais entre textos do mesmo autor". A autora traça um breve percurso do termo, a partir das proposições teóricas que o antecederam:

> Lucien Dällembach (1979, p.52) propõe o reconhecimento de uma *intertextualidade autárquica*, à qual, na esteira de Gérard Genette, denomina *autotextualidade*. Define o setor do autotextual como "um conjunto de relações possíveis dum texto para consigo mesmo.
>
> Por questão de clareza, nessa linha e com base em Genette, preferimos o termo *autointertextualidade* para tratar da intertextualidade restrita, ou seja, entre textos do mesmo autor. O estudioso da narrativa emprega *autotextualidade* e *intratextualidade* para o caso que examinamos

(p.231), e é comum, na sua tipologia, o uso do prefixo auto-. Tratando, por exemplo, da transestilização (p.257-61), inclui o auto-hipotexto. (ibidem, grifos da autora)

Notamos que o termo autointertextualidade vem sendo utilizado também por outros autores. María Luísa Leal (2002, p.231) menciona que o termo havia sido utilizado por Roberto Vecchi, autor que ela cita de forma indireta, referindo-se à revisitação que ele faz da própria experiência e da escrita dessa experiência.[1] Maria Etelvina Santos ([2000?]), por sua vez, emprega o mesmo termo para designar as revisitações que o poeta Herberto Helder faz de sua própria obra, "alterando, mudando, reutilizando frases e vocábulos". Horácio Costa (1999, p.212) utiliza o termo autointertextualidade para referir elementos dos contos de José Saramago que reaparecem em seus romances; para o autor, a autointertextualidade demonstra a coesão da obra saramaguiana. Agnes Teresa Colturato Cintra (2008) também utiliza esse termo em seu artigo "Autointertextualidade em romances de José Saramago: notas sobre a relação entre narrador e personagem"; nesse artigo, o termo foi apreendido de outra publicação de Horácio Costa (1997).

É curioso notar que, embora esse conceito venha sendo utilizado pelos pesquisadores que mencionamos, nenhum deles, exceto Maria Célia Leonel (2000), preocupa-se em traçar o seu percurso formativo. Apesar da presença do termo no texto de Horácio Costa (1999), podemos concluir que o acréscimo do prefixo "auto-" ao conceito de intertextualidade para referir o diálogo entre textos do mesmo autor seria uma contribuição de Leonel ao estudo das relações intertextuais.

Para balizar nossa investigação sobre a autointertextualidade na obra ficcional de Mia Couto, tendo como *corpus* o conto "Nas águas do tempo", de *Estórias abensonhadas* (1996) e o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), tomamos como fio condutor a análise dos cronotopos ligados à imagem do rio, que comparece de forma

---

1 Em contato recentemente estabelecido com Roberto Vecchi (2009 [informação pessoal]), o autor informou-nos que a autointertextualidade aproxima-se da autocitação; aquela constitui, segundo ele, um traço canônico da literatura de guerra colonial produzida em Portugal.

significativa em ambas as narrativas. Antes, porém, queremos refletir sobre a concepção de tempo nas culturas bantas, que difere sensivelmente da concepção temporal predominante nas culturas do Ocidente.

O tempo nas culturas bantas

Nas línguas de cultura banta, não há uma palavra para referir o que entendemos por tempo. Para os bantos, o tempo está associado sempre a algum acontecimento:

> Aqui ele está sempre referido a um terremoto, a uma inundação, a um eclipse, ao aparecimento de um cometa, ao reinado de determinado chefe. Tempo, na cosmologia banto (sic), é "uma entidade incolor, indiferente, enquanto um fato concreto não vem para selá-lo" (Kagame, 1975:115). Seu entendimento será incompleto se não lhe estiver associada alguma noção de lugar. (Rodrigues, 2002, p.19)

A marcação do tempo, portanto, nas culturas bantas, não está ligada a um sistema de contagem abstrato (horas, minutos, segundos), mas a eventos cotidianos, como o pôr do sol, o amanhecer, a hora do sol quente, a hora da ordenha etc.

Nós, ocidentais, estamos acostumados a ter uma imagem linear do tempo: o presente foi antecedido pelo passado e será substituído pelo futuro. Não é essa, entretanto, a imagem do tempo nas culturas bantas. Para compreendê-la, é preciso entender a sua noção de futuro:

> Entre os povos bantos, a importância dos antepassados os situa sempre em viva e estreita correlação com a vida atual de seus descendentes. Os homens do presente voltam-se constantemente para os seus ancestrais, a fim de ter certeza de que suas ações se orientam na direção de metas desejáveis, que em última instância se materializam na perpetuação da linhagem. Na cosmologia banto as ações presentes direcionam-se para o passado, com a finalidade de garantir o "futuro". Mas a idéia de futuro acaba sendo bastante especial, uma vez que, ao eleger como meta a perpetuação, a cosmologia banto implicitamente supõe que é o próprio passado

> o que se deverá encontrar reeditado no futuro. Disso resulta que o tempo de certa maneira corre "para trás". (ibidem, p.20)

Os teóricos discordam quanto à interpretação do tempo na África. Mbiti (apud Rodrigues, 2002, p.21) tende a negar a existência da ideia de futuro nas culturas bantas e propõe a ideia de tempo cíclico, marcado por rituais (tais como os ritos de iniciação ou de entronização) em que são repetidos gestos do passado, como tentativa de perpetuar indefinidamente a existência do grupo. Kagame, por sua vez (apud Rodrigues, 2002, p.21), admite que há uma concepção banta de futuro, em que esse aparece sempre balizado pelo passado – e, por isso, prefere considerar o tempo africano como um tempo espiralado. Essa concepção não se depreende facilmente, porém, das obras de Mia Couto.

Segundo Piglia (2004, p.89), "um conto sempre conta duas histórias". No conto "Nas águas do tempo" (Couto, 1996), há realmente duas histórias imbricadas numa só narrativa: a primeira, mais superficial, narra as aventuras de um menino em suas incursões junto ao avô até o lago das criaturas proibidas e suas descobertas. A segunda, mais profunda e secreta, narra a concepção de tempo, vida e morte dentro de uma sociedade tradicional africana.

Na primeira história, o tempo transcorre de forma linear: os eventos são relatados na ordem em que aconteceram e culminam com a descoberta do menino: ele adquire o poder de ver as criaturas que apareciam na outra margem do lago. Na segunda, o tempo é circular: a vida transcorre em direção à morte e essa representa nada mais que uma continuação da vida, em outro estado.

O rio em cujas águas o menino e seu avô navegam desemboca não no mar, como é da natureza dos rios, mas num grande lago. Etimologicamente, a palavra lago (do latim *lăcus*) significa um "grande reservatório de água", isto é, uma "acumulação permanente de águas em grande extensão numa depressão de terreno fechada" (Houaiss, 2002). Ao contrário do oceano, que é a grande extensão de água que cobre a maior parte do planeta – e, portanto, parece ilimitada aos olhos do homem –, o lago tem suas fronteiras bem delimitadas. Isso implica o fato de que a água do rio que ali chega, ali permanece. Da mesma

forma o tempo, metaforizado pelas águas que correm em direção ao grande lago, apenas parece ir sem volta; na verdade, o tempo decorre numa circularidade que permite a sua permanência – ou o seu retorno. Em outra narrativa curta de Mia Couto, denominada "O rio das quatro luzes",[2] o rio inverte o seu curso, em aviso de morte próxima:

> Acompanharam o avô a casa e sentaram-no na cadeira da varanda. Era ali que ele queria passar a última fronteira. Olhar o rio, lá em baixo. E ali ficou, em silêncio. De repente, ele viu a corrente do rio inverter de direcção.
>
> – *Viram? O rio já se virou.*
>
> E sorriu. Estivesse confirmando o improvável vaticínio. [...]
>
> Longe, na residência do casal, o menino sentiu o reverter-se o caudal do tempo. E ele se achou mais celestial que nuvem. E os olhos do menino se intemporizaram em duas pedrinhas. Mas, no leito do rio, se afundaram quatro luzências. (Couto apud Afonso, 2004, p.491-2)

O rio que inverte o seu curso no momento da morte das personagens – inversão percebida somente por elas – é o tempo da vida que retorna às suas origens: corre para a fonte ou, no conto que analisamos, deságua no grande lago de onde teria surgido o primeiro homem.

Essa é a segunda história de "Nas águas do tempo" (Couto, 1996): o tempo não corre sem volta, como um rio, tal como na proposição filosófica de Heráclito (540-470 a.C.): "'Nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio'. As coisas [para Heráclito] são como as gotas d'água nos rios, que passam e não voltam nunca mais" (Morente, 1980, p.71). Essa concepção do tempo como um fluir permanente, que está na raiz da filo-

---

2 Esse conto foi publicado como apêndice da obra de Maria Fernanda Afonso (2004). Depois, passou a integrar a coletânea de contos O fio das missangas (Couto, 2004), com algumas reformulações. Preferimos citar a primeira publicação do conto, pelo fato de que, nela, a ligação do menino com o avô fica mais explícita, em razão de algumas imagens (como: "E ele se achou mais celestial que nuvem") que foram, depois, suprimidas pelo autor na edição do volume de contos. Vale lembrar que, embora as duas obras tenham sido publicadas no mesmo ano, o estudo de Afonso resulta de sua tese de doutorado, defendida em 2002; em nota prévia ao livro, a autora agradece a Mia Couto pelo envio do texto que ela afirma ser inédito.

sofia ocidental, implica que a verdade das coisas e do homem se encontra não no ser, mas no seu devir. A narrativa de Mia Couto apresenta outra lógica, uma filosofia diversa, segundo a qual a verdade do homem e da natureza encontra-se propriamente no ser de cada coisa – e esse ser tem existência perpétua. A morte do homem, por consequência, é apenas uma mudança de estado, um passar à outra margem da existência, a qual deve ser reconhecida e reverenciada pelo homem vivo.

O conto "Nas águas do tempo" (Couto, 1996) se fecha, portanto, com o encontro entre a experiência narrada do passado e a sua repetição no presente da narrativa. A repetição, pelo homem adulto, da experiência da infância, é um modo de assegurar o futuro, por meio da re-encenação do passado e da transmissão, pela experiência, do conhecimento ancestral que lhe fora legado.

O mesmo se dará em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003): a centralidade do tempo como tema estruturador está expressa já no título do romance, que trata das relações entre um jovem e seu avô. O jovem Marianinho é chamado de volta à terra natal, a ilha Luar-do-Chão, para esclarecer o mistério da "quase-morte" do seu avô, Dito Mariano, que permanece na narrativa num entrelugar entre a vida e a morte. O neto, aos poucos, descobre os mistérios da própria origem e das tradições familiares e é incumbido pelo avô de guardar as memórias da família e de zelar pelas tradições do povo. Mia Couto retoma, nesse romance, o tempo como tema e elemento estruturador da narrativa, tal qual fizera na narrativa curta que comentávamos anteriormente. Abordaremos o tempo, nesse romance, pela análise dos cronotopos presentes na imagem do rio.

Cronotopos

Em seu ensaio "Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica", escrito em 1937-1938 e revisto pelo autor em 1973, com o acréscimo de "Observações finais", Mikhail Bakhtin (1998) focaliza a questão do tempo e espaço literários no romance. O romance, para Bakhtin, é um sistema em que o homem, seu mundo

e sua linguagem são representados por signos culturais que se desenvolveram no tempo e no espaço da experiência humana.

O romance, para o autor, é o *locus* onde o homem se historiciza, isto é, onde o contexto de sua vivência espaçotemporal é representado. Por esse motivo, tempo e espaço formam uma unidade indissolúvel, à qual Bakhtin chama cronotopo (em sentido literal: "tempo-espaço").

O termo cronotopo foi encontrado por Bakhtin nas ciências matemáticas, com base na Teoria da Relatividade de Einstein (1999, p.26-7), que admite uma unidade entre as categorias de tempo e espaço – uma não subsiste sem a outra: "Entendemos por 'tempo' de um evento a indicação (posição dos ponteiros) daqueles relógios que estão na vizinhança (espacial) imediata do evento. Desta maneira, a cada evento é atribuído um valor de tempo, que em princípio pode ser observado".

Na física, portanto, tempo é a duração de um evento, e só pode ser medido a partir de um referencial espacial. O físico húngaro Géza Szamosi (1988, p.97) lembra que essa noção de medida do tempo acompanha a humanidade desde o seu início:

> O que as sociedades humanas necessitavam desde cedo era de uma capacidade de acompanhar o curso do tempo. Isso é muitas vezes confundido com a medição do tempo, embora as duas operações nada tenham em comum. Acompanhar o curso do tempo significa simplesmente adaptar-se às fases de um ambiente periodicamente mutável. Para auxiliar nesse processo, calendários e relógios de complexidade variável foram inventados em todas as civilizações.

Ora, se "acompanhar o curso do tempo" significa adaptar-se às mudanças do ambiente, mais uma vez vemos confluírem as noções de tempo e espaço, aspectos estruturais do cronotopo. Esse termo, porém, é empregado por Bakhtin (1998, p.211), nos estudos literários, como uma metáfora, na qual ressalta a indissolubilidade do "tempo-espaço":

> No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-

> se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.

Benedito Nunes (1992, p.346) lembra que, no cronotopo, o tempo é a categoria dominante, o princípio condutor, e o espaço se concretiza sob a dependência do tempo: "A *cronotopicidade*, ou seja, a ocorrência de diferentes espécies ou figuras de conexão dos eventos, marca o caráter temporal da narrativa".

A proposta de Bakhtin, contudo, é ainda mais ampla. Para ele, o cronotopo não só marca a temporalidade da narrativa, mas determina também o gênero e suas variantes.

> Inicialmente, é preciso entender o cronotopo como um conjunto de possibilidades concretas, desenvolvidas por vários gêneros, para exprimir a relação das pessoas com os eventos. Para Bakhtin, os gêneros literários empreenderam descobertas tão significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço quanto a própria filosofia. Com base em tais descobertas, Bakhtin formula sua teoria do cronotopo no estudo *Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica* (1937-8). Trata-se de um estudo em que o tempo integra a esfera da teoria da narrativa. Logo, o conceito de cronotopo se confunde com o conceito de narrativa. Conseqüentemente, gênero e cronotopo passam a ser tratados como equivalentes. (Machado, 1995, p.248)

No referido estudo, Bakhtin procura caracterizar os cronotopos presentes nas formas antigas de romance, a partir da análise de algumas obras. Chega, assim, à determinação de três cronotopos fundamentais: o cronotopo da aventura, o cronotopo da vida privada e do cotidiano e o cronotopo da biografia e autobiografia, os quais descrevemos sucintamente no Quadro 6.

Bakhtin aborda também, nesse mesmo estudo, outras questões ligadas à configuração de cronotopos específicos: o romance de cavalaria, gênero em que domina o cronotopo de aventura; as funções do trapaceiro, do bufão e do bobo nos romances medievais – máscaras

Quadro 6 – Formas antigas do romance

CRONOTOPO	AUTORES/ OBRAS (EXEMPLOS)	CARACTERÍSTICAS
AVENTURA	*Dafne e Cloé*, de Longus; *O romance de Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier; romances de cavalaria	Tempo de aventuras. Enredos similares: jovens belos, de origem desconhecida, apaixonados e castos. Paixão repentina. Casamento retardado por entraves (raptos, viagens para o estrangeiro, discordância dos pais, fuga, cativeiro, venda como escravos, mortes fictícias, disfarces, reconhecimentos etc.). Adivinhas, vaticínios, sonhos proféticos, poções têm grande importância. Termina com a feliz união dos apaixonados. Nesse cronotopo, o homem é imutável, está pronto desde o início; não cabe a ele a iniciativa dos acontecimentos, mas aos deuses. O espaço privilegiado é o estrangeiro (o mundo estranho); o tempo é marcado pela casualidade. Ausência de tempo histórico e/ou subjetivo: "o cronotopo de aventuras caracteriza-se pela *ligação técnica e abstrata do espaço e do tempo, pela reversibilidade* dos momentos da série temporal e pela sua *possibilidade de transferência* no tempo e no espaço" (Bakhtin, 1998, p.225).
VIDA PRIVADA E COTIDIANO	*O asno de ouro*, de Apuleio; *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski	Tempo de aventuras e de costumes – vida privada. Metamorfose: um homem se transforma em outra coisa (animal, outro homem). Crise e transformação. Acontecimentos determinados pelo acaso, mas precipitados pela iniciativa do herói: erro, falta ou engano. A metamorfose propicia a transformação do caráter, corrige-o; o tempo deixa marcas profundas no indivíduo. Ao tempo de aventuras mistura-se o tempo da vida cotidiana: "o tempo é isento de unidade e integridade. Ele está fragmentado em pedaços independentes que envolvem os episódios isolados da vida cotidiana. [...] O mundo do cotidiano está disperso, fragmentado e privado de laços substanciais. Por isso, os fragmentos temporais dos episódios da vida cotidiana estão dispostos como que perpendicularmente à série principal que sustenta o romance: culpa-castigo-redenção-purificação-beatitude..." (Bakhtin, 1998, p.248). Esse cronotopo é vivificado também nas hagiografias.
BIOGRAFIA E AUTOBIO-GRAFIA	*Apologia de Sócrates*, de Platão; *Confissões*, de Santo Agostinho	O espaço é o da praça pública (*ágora*); o herói é o homem público. Dois tipos neste cronotopo: a biografias platônica, em que o homem busca a sabedoria, o conhecimento, e a biografia retórica, baseada nos discursos fúnebres ou laudatórios. Herói não tem vida privada; sua vida é apresentada à apreciação pública. A praça pública é o lugar da tomada de consciência de si mesmo. Derivam desse cronotopo os romances epistolares, em que o indivíduo começa a tomar consciência de si mesmo a partir de uma esfera privada, e também as "consolações", em que o homem dialoga com a filosofia-consoladora, e os "solilóquios", em que o herói conversa consigo mesmo.

Fonte: Adaptado de Bakhtin (1998); Machado (1995).

a partir das quais se conforma, no romance, a imagem do autor;[3] e, por fim, o cronotopo do corpo em Rabelais, em que Bakhtin (1999) complementa o estudo anteriormente publicado sobre o autor.

Tomando como exemplo esse trabalho analítico de Bakhtin e, mais, tomando também de empréstimo seu conceito de cronotopo é que adentramos, agora, a análise das narrativas que constituem o *corpus* fundamental de nossa investigação. Focalizamos nossa análise, lembramos, em uma imagem estruturante: o rio, que comparece mesmo nos títulos de ambas as narrativas. Nela são reunidos diferentes cronotopos, que apontam, todos, para a relação entre a vida e a morte. Para investigarmos como se constituem esses cronotopos nas narrativas que selecionamos, fizemos um levantamento dos episódios em que a palavra "rio" aparece; em seguida, procuramos reunir e analisar os episódios em que o vocábulo comparece com sentidos convergentes. O resultado é o que descrevemos na sequência.

O rio que corre "Nas águas do tempo"

No conto, a palavra rio comparece quatro vezes, sempre na voz[4] do narrador:

---

3 "O romancista precisa de alguma espécie de máscara consistente na forma e no gênero que determine tanto a sua posição para ver a vida, como também a posição para tornar pública essa vida.
É assim que as máscaras do bufão e do bobo, é evidente que transformadas de vários modos, vêem em socorro do romancista. Estas máscaras não são inventadas, elas têm raízes populares muito profundas, são ligadas ao povo por privilégios consagrados de não participação do bufão na vida, e da intangibilidade de seu discurso, estão ligadas ao cronotopo da praça pública e aos palcos dos teatros. Tudo isto é extremamente importante para o gênero romanesco" (Bakhtin, 1998, p.277, grifos do autor).

4 Por voz entendemos, com Genette (1995, p.212), o aspecto da ação verbal em suas relações com o sujeito, "não sendo esse sujeito aqui somente aquele que realiza ou sofre a ação, mas também aquele (o mesmo ou um outro) que a relata, e, eventualmente, todos aqueles que participam [...] nessa actividade narrativa". Com relação à enunciação de "rio" no romance de Mia Couto, tomamos por voz a instância (narrador ou personagem) que a realiza.

(1) Meu avô, nesses dias, me levava rio abaixo, enfilado em seu pequeno concho. (Couto, 2003, p.9)

(2) Depois viajávamos até ao grande lago onde nosso pequeno rio desaguava. (ibidem, p.10)

(3) E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. (ibidem, p.13)

(4) A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem. (ibidem, p.13)

Os episódios que numeramos como 1 e 4 são, respectivamente, as orações de abertura e encerramento do conto. Nelas, o rio comparece como uma indicação espacial: no episódio 1, o menino e o avô navegam rio abaixo; no episódio 4, o narrador – o menino do início da narrativa, agora adulto – retorna ao rio da sua infância e por ele conduz seu filho.

O episódio 2, por sua vez, nos informa que o rio desaguava num grande lago – é nele que estranhos acontecimentos se desenrolam. O rio, aqui, é apenas um caminho para outro lugar.

É como metáfora, porém, que a palavra rio é empregada no episódio 3: o rio eterno a que se refere o narrador é a tradição; no caso, especificamente, a capacidade de comunicação com os mortos, com os antepassados, aprendida com o avô e transmitida posteriormente ao filho, gerando uma continuidade da experiência no seio daquela família.

Considerando-se que o episódio 4, na narrativa, é sequência do 3, parece-nos pertinente observar que o pronome demonstrativo "esse", que especifica o sentido da palavra "rio", tanto pode referir-se ao rio "internalizado" pelo narrador – o reconhecimento dos antepassados – quanto ao rio físico, espacial, no qual navegavam o avô e o narrador na sua infância. Ficamos, assim, com um final relativamente aberto: não é possível determinar se o narrador, ao tornar-se adulto, utiliza a mesma metodologia do avô para educar seu filho na tradição – ou seja, conduzi-lo numa canoa através do mesmo rio até o lago onde seria possível adquirir a visão e a comunicação com os antepassados – ou se o que ele guarda da experiência da infância é a necessidade de dar continuidade, geração

após geração, aos valores tradicionais daquela comunidade. Contudo, pouca diferença faz o sentido que demos ao rio que aparece no episódio 4: quer seja entendido como o rio literal, quer como metáfora da tradição, o sentido de perpetuação dos valores continua o mesmo.

Um rio chamado tempo

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), a imagem do rio comparece em 67 episódios. Neles, a palavra "rio" é nomeada noventa e uma vezes, 43 delas pela voz do narrador (47,25%). Além desse, a personagem que mais menciona o rio é o avô Mariano, em suas cartas (27,47%). Essas duas vozes situam-se em diferentes níveis narrativos no romance: Marianinho, o narrador principal, é um narrador que conta sua própria história em primeiro nível (intradiegético homodiegético), enquanto o avô Dito Mariano narra suas experiências em segundo nível (metadiegético homodiegético), por meio de cartas que Marianinho psicografa. Separam-se, nesse segundo nível, a voz (do avô) e a letra que a escreve (do neto). É nas relações entre esses dois narradores que se constrói a narrativa: segredos são revelados e acontecimentos descritos; por eles, passado e presente se comunicam.

Tania Macêdo (2002, p.96) sugerira, em seu artigo sobre os rios presentes em obras de Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Mia Couto, que os rios, nas narrativas desses autores, "acabam por se confundir com as personagens dos textos, representando os 'caminhos que se bifurcam' de suas travessias existenciais". Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), a palavra de Dito Mariano – o antropônimo, aqui, sugere a essência da personagem: aquele que dita, em primeira pessoa – redigida por Marianinho torna-se um rio a ligar duas gerações, dois tempos, em uma mesma história.

O uso da palavra rio no romance de Mia Couto comparece com vários sentidos – seja como lugar, seja marcando um tempo. Destacamos os seguintes sentidos para o rio: tempo-lugar da travessia,

onde coisas e pessoas desaparecem, afundam; tempo-lugar da vida; tempo-lugar do amor; tempo-lugar da morte; tempo-lugar das sensações; tempo-lugar da poesia.

Rio, tempo-lugar da travessia

A primeira aparição do rio no romance se dá no sentido de travessia. Marianinho é um jovem universitário que está na cidade, e tem que retornar à ilha natal, onde o avô está à beira da morte. Todos os parentes são convocados para o funeral que está prestes a acontecer: "Não sou apenas eu e o Tio Abstinêncio que atravessamos o rio para ir a Luar-do-Chão: toda a família se estava dirigindo para os funerais" (Couto, 2003, p.18). Abstinêncio, tio de Marianinho e filho mais velho de Dito Mariano, o avô, é que recebe a incumbência de buscar o neto. Dá-se a primeira e principal travessia do rio: é ele que separa a cidade da ilha, como observamos nos fragmentos a seguir:

> (5) Cruzo o rio, é já quase noite. Vejo esse poente como o desbotar do último sol. A voz antiga do Avô parece dizer-me: depois deste poente não haverá mais dia. E o gesto gasto de Mariano aponta o horizonte: ali onde se afunda o astro é o mpela djambo, o umbigo celeste. A cicatriz tão longe de uma ferida tão dentro: a ausente permanência de quem morreu. No Avô Mariano confirmo: morto amado nunca mais para de morrer. (ibidem, p.15)

> (6) Nenhum país é tão pequeno como o nosso. Nele só existem dois lugares: a cidade e a Ilha. A separá-los, apenas um rio. Aquelas águas, porém, afastam mais que a sua própria distância. Entre um e outro lado reside um infinito. São duas nações, mais longínquas que planetas. Somos um povo, sim, mas de duas gentes, duas almas. (ibidem, p.18)

> (7) – Minha casa é esse mundo todo. Deste e do outro lado do rio. (ibidem, p.136)

> (8) Minha tia é mulher de mistério, com mal-contadas passagens no viver. Ela estivera fora, antes do meu nascimento. Não fora muita a

distância mas era o além-margem, o outro lado do rio. E isso bastava para que nada soubéssemos dela. Que país é este que a pessoa se retira um meio-passo e já está no outro lado do mundo? (ibidem, p.146)

Os fragmentos 5 e 6 pertencem ao primeiro capítulo do romance. É a cena de abertura, quando Marianinho atravessa o Rio Madzimi em direção a Luar-do-Chão, sua terra natal, onde o avô agoniza. A travessia se dá no ocaso, e a luz de fim de tarde enche o protagonista de saudosa melancolia, fazendo-o antever a situação de morte que o aguarda.

No fragmento 6, Marianinho expressa também a sensação de pequenez do seu próprio país, dividido, pelo rio, entre a cidade e a ilha. Esses dois espaços marcam tempos distintos: a ilha é o lugar das tradições; a cidade, da modernidade. São dois universos que não se tocam: um povo de duas almas.

No documentário *Língua* (2001), Mia Couto fala a partir de um território, a Ilha da Inhaca, onde essa divisão de espaços fora anteriormente evocada – dessa vez, fora do mundo ficcional, embora descrita com as tintas da poesia, como é peculiar nas declarações do autor:

> Nós estamos na Ilha da Inhaca. Este lado traz, quase simbolicamente, a ilha dos portugueses, como se fosse uma espécie de uma ilha a que eu posso regressar, que é a minha própria origem. Atravessando, separando estas duas ilhas há um pequeno canal. Este é um chão que é um chão da zona entre marés, atravessado por como se fosse uma alma de uma pessoa, atravessado por estes fantasmas que esburacam este chão: são os caranguejos que, aos milhões, retrabalham o chão que é o meu próprio chão, afinal. Nesta ilha eu vivi e trabalhei durante alguns anos. Eu volto [a ela] muitas vezes, e agora volto mais como escritor do que como biólogo.

A ilha descrita no documentário faz lembrar a ilha de Luar-do-Chão, separada da cidade pelo Rio Madzimi, e pode ter sido a inspiração para a construção do espaço do romance. A Ilha da Inhaca é um distrito da cidade de Maputo, com particularidades culturais e geográficas que a aproximam da ilha ficcional, como se vê nos fragmentos que seguem, retirados de uma reportagem turística sobre o local:

> a ilha da Inhaca é, com os seus 40 quilómetros quadrados, riquíssima em património natural e deixa a léguas de distância algumas das suas congéneres moçambicanas no que concerne às dimensões cultural e social. O território constitui um importante espaço natural e, facto não menos assinalável, as comunidades residentes conservam algumas velhas tradições e estruturas culturais e sociais.
>
> Apesar da pouca distância relativamente a Maputo – cerca de trinta quilómetros, o que significa um par de horas de barco ou um voo de quinze minutos –, a Inhaca, pela sua condição insular, manteve-se afastada até certo ponto do "progresso" – ou, pelo menos, de um certo progresso, aquele que configura processos de urbanização e descaracterização social e cultural da vida das populações. Ainda que muitas práticas culturais se tenham desvanecido e tenha diminuído a importância de velhos rituais, os ilhéus conservam e replicam todos os anos um certo número de importantes cerimónias colectivas, como a "kupatkha", um ritual de invocação dos antepassados, ou as cerimónias de propiciação da chuva, que se realizam em Setembro. (Lopes, 2009, p.7)

> As passeatas pelo interior [da ilha] têm, ainda, outros aliciantes, os das florestas. Convém, todavia, atender à condição de espaço sagrado de que se revestem algumas delas para os habitantes da ilha. Em muitas permanecem inumados os seus antepassados, continuando a ter lugar nelas importantes cerimónias, além de se encontrarem associadas a inúmeras lendas e superstições. As principais são as florestas Manganhela, Tholohotahomo, Kujama, Kumakotela e Kaxinavane, e o respeito que os forasteiros devem à cultura e identidade locais passa por um pedido de autorização formal para a travessia desses espaços sagrados do povo da Inhaca. (ibidem, p.9)

Não fora só o fato de ter Mia Couto trabalhado na Ilha da Inhaca por vários anos, como biólogo, poderíamos aventar uma aproximação entre essa ilha, real, e a de Luar-do-Chão, ficcional, pelos elementos destacados na reportagem turística: conservação, pelas comunidades da Inhaca, de tradições e estruturas culturais e sociais; preservação do espaço com relação aos processos de urbanização e descaracterização sociocultural advindos com o "progresso"; permanência de alguns rituais do passado entre os ilhéus; sacralização do espaço.

O fragmento 7, que destacamos anteriormente, consiste numa fala de Miserinha, personagem singular para a compreensão da narrativa. Desprovida de família, o mundo torna-se a sua casa; esse mundo, contudo, é dividido pelo rio: na sua totalidade, o mundo de Miserinha compreende os dois lados do rio e quem faz a travessia entre as margens é ela, cunhada e antiga amante de Dito Mariano, apartada do convívio dos Marianos em razão dos ciúmes de Dulcineusa.

O fragmento 8 é o relato do narrador sobre os mistérios que envolvem a vida da Tia Admirança. Marianinho relata que a tia morara fora da ilha, no outro lado do rio: não se tratava de lugar distante, mas situado no "além-margem". Os espaços que o rio divide, embora próximos, parecem distantes no tempo, como se constituíssem mundos diversos: "Que país é este que a pessoa se retira um meio-passo e já está no outro lado do mundo?" (Couto, 2003, p.146).

O narrador fala a partir de Luar-do-Chão; a ilha configura, assim, a "margem de cá". O "além-margem" comparece no romance, por vezes, como a cidade – lugar do "progresso" e da modernização dos costumes, como se vê no fragmento que segue:

> (9) E é por esse mundo, agora já aumentado, que vou prosseguindo. Nunca a Ilha me pareceu tão extensa, semelhando ser maior que o próprio rio. Desço a encosta até que vejo Ultímio sentado no paredão do cais. Está olhando a outra margem do rio. (Couto, 2003, p.248)

Ao contemplar a outra margem, Ultímio está olhando a cidade; é a ela que pertence o filho caçula de Mariano. Na sequência desse episódio, Ultímio anuncia a Marianinho que vai voltar para sua casa – a cidade – e que depois retornará à ilha para comprar a casa da família, que ele pretende transformar em luxuoso hotel. Ultímio revela, assim, o quanto afastou-se dos costumes locais e da família; o valor comercial do imóvel, para ele, importa mais que o valor afetivo que tem a casa paterna para as demais personagens. A margem de lá, para ele, identifica-se com o seu mundo, o mundo do "progresso", dos negócios, do lucro.

A travessia do Rio Madzimi parece ser, no romance, uma constante na vida dos habitantes de Luar-do-Chão, mencionada em outras passagens:

(10) Não sou apenas eu e o Tio Abstinêncio que atravessamos o rio para ir a Luar-do-Chão: toda a família se estava dirigindo para os funerais. (ibidem, p.18)

(11) Enquanto vivi em casa dos Lopes testemunhei que Dona Conceição sempre que podia regressava à nossa Ilha. Nem pretexto carecia: volta e não-volta, lá estava ela no ferry-boat cruzando o rio rumo a Luar-do-Chão. (ibidem, p.75)

(12) Ela memorizara a minha voz, desde o momento que me reconhecera na travessia do rio. (ibidem, p.136)

A parte da família dos Marianos que residia na cidade é obrigada, pela tradição, a atravessar o rio para comparecer ao sepultamento do mais-velho; Conceição Lopes fazia a travessia amiúde, a fim de encontrar o amante que deixara na ilha; é na travessia que Marianinho é reconhecido por Miserinha. Ainda que nesses fragmentos a menção ao rio pareça uma referência apenas espacial, percebe-se nela vestígios temporais: Marianinho e Abstinêncio cruzam o rio para vivenciar, junto da família, um tempo de luto; Conceição Lopes viaja para reconstituir um tempo de amor; o reconhecimento que Miserinha faz de Mariano, na travessia, remete ao tempo em que ela ainda enxergava as cores – tempo da paixão compartilhada entre ela e Dito Mariano.

Tania Macêdo (2002, p.104) sugere que a profunda ligação entre o homem e o rio que se depreende das narrativas africanas permite a "criação de territórios em que prepondera uma visão cósmica e em que a linguagem é também partícipe". O rio, assim, nunca comparece nas literaturas africanas de língua portuguesa apenas como um lugar: configura-se sempre como um cronotopo no qual o tempo das realizações e sentimentos dos homens vem revestir o espaço literário do rio de uma amplitude que vai muito além de ser ele o *locus* da ação.

Isso torna-se mais evidente, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), nos fragmentos em que as duas margens do rio aparecem configurando paisagens interiores:

(13) *Antes, seu pai estava bem consigo mesmo, aceitava o tamanho que você lhe dava. Desde a sua partida ele se tornou num estranho, alheio e distante. Seu velhote passou a destratá-lo? Pois ele se defende de si mesmo. Você, Mariano, lhe lembra que ele ficou, deste lado do rio, amansado, sem brilho de viver nem lustro de sonhar.* (ibidem, p.65)

(14) *Não careceremos de nos visitar por esses caminhos. De assim para sim: nesta sombra que, afinal, só há dentro de si, você alcança a outra margem, além do rio, por detrás do tempo.* (ibidem, p.258)

(15) Olhar de burro está sempre acolchoado de um veludo afectuoso. Mas aqueles olhos eram mais do que isso. Possuíam humaníssima expressão e me convidavam para travessias que me inquietavam, bem para além da última curva do rio. (ibidem, p.95)

(16) O médico então lhe contou toda a história: aquela moça era Mariavilhosa. Vivia mais a montante, num recanto do rio que poucos visitavam. (ibidem, p.104)

Os fragmentos 13 e 14 comparecem, respectivamente, na segunda e na décima carta de Dito Mariano. Na segunda carta, o avô explica ao neto o significado da viagem que empreendera, e o modo como ambos, juntos, salvarão a família:

Você não veio a esta Ilha para comparecer perante um funeral. Muito ao contrário, Mariano. Você cruzou essas águas por motivo de um nascimento. Para colocar o nosso mundo no devido lugar. Não veio salvar o morto. Veio salvar a vida, a nossa vida. Todos aqui estão morrendo não por doença, mas por desmérito do viver.

É por isso que visitará estas cartas e encontrará não a folha escrita mas um vazio que você mesmo irá preencher, com suas caligrafias. Como se diz aqui: feridas da boca se curam com a própria saliva. Esse é o serviço que vamos cumprir aqui, você e eu, de um e outro lado das palavras. Eu dou as vozes, você dá a escritura. Para salvarmos Luar-do-Chão, o lugar onde ainda vamos nascendo. E salvarmos nossa família, que é o lugar onde somos eternos. (ibidem, p.64-5)

A partir daí, Dito Mariano paulatinamente revelará ao neto os mistérios que envolvem a vida de cada um dos familiares, expondo seus amores, sofrimentos e anseios. A travessia de Marianinho revela-se, assim, um bálsamo para as feridas que o tempo foi acumulando nas demais personagens. O poder de cura e de restauração do significado da vida reside, para Dito Mariano, na palavra: a voz de Mariano na caligrafia de Marianinho; de outro modo, poderíamos dizer que a reabilitação dos Malilanes (Marianos, no aportuguesamento) passa pela tomada de consciência de Marianinho, eleito pelo mais-velho como o herdeiro da sua autoridade e de sua sabedoria no âmbito familiar.[5]

No fragmento 13, Dito Mariano revela ao neto os conflitos de paternidade de seu pai, Fulano Malta. Quando o filho parte para a outra margem, para a cidade, Fulano Malta fica na ilha, "amansado, sem brilho de viver nem lustro de sonhar" (ibidem, p.65). O outro lado do rio configura-se, assim, para Fulano Malta, como o lugar do sonho e da esperança, que se distanciaram dele com a partida do filho. Fora também no outro lado do rio que Fulano Malta havia combatido pela independência do país:

> (17) Meu pai [...] tinha a alma à flor da pele. Já fora guerrilheiro, revolucionário, oposto à injustiça colonial. Mesmo internado na Ilha, nos meandros do rio Madzimi, meu velho Fulano Malta transpirava o coração em cada gesto. (ibidem, p.16)

> (18) A paixão adolescente de Fulano por Mariavilhosa não foi capaz de lhe trazer venturas. Nem o casamento lhe foi suficiente. Pois seu viver se foi amargando e ele, mal escutou que havia guerrilheiros lutando por acabar com o regime colonial, se lançou rio afora para se juntar aos independentistas. A família ficou sem saber dele durante anos. Já derrubado o governo colonial, Fulano Malta regressou. Vinha fardado e todos o olhavam como herói de muitas glórias. Seguiu-se um ano de transição, um longo exercício na entrega dos poderes da administração portuguesa para a nova governação. (ibidem, p.72)

5 Essa eleição é confirmada pela avó Dulcineusa, no episódio da entrega as chaves da casa ao neto (Couto, 2003, p.10).

O fragmento 17 nos dá a descrição de Fulano Malta, feita pelo narrador no início do romance: é um homem sensível, com a "alma à flor da pele" que, contudo, atuara como guerrilheiro na luta de libertação nacional. Fulano partira para a guerra porque sua vida havia perdido o brilho, como vemos no fragmento 18; após o casamento com Mariavilhosa, a paixão desfalecera e, com ela, o sentido do viver.[6] A travessia do rio, dessa vez, permite que ele recupere um ideal de liberdade que será, depois, tão frustrante, para ele, quanto a paternidade.

A décima carta, por sua vez, é a última que escreve Dito Mariano; ela contém as revelações finais do avô para o neto. No fragmento 14, a margem de lá do rio indica um tempo-espaço interior, atemporal: "nesta sombra que, afinal, só há dentro de si, você alcança a outra margem, além do rio, por detrás do tempo" (ibidem, p.258). Este *locus* interior aparece também no fragmento 15, no qual a expressão dos olhos do burro que estivera envolvido numa tragédia fluvial convida para inquietantes travessias, "bem para além da última curva do rio" (ibidem, p.95).

É num lugar remoto do rio, também, que vivia Mariavilhosa, esposa de Fulano Malta, antes de atravessar o rio em busca de tratamento médico (fragmento 16); nessa travessia, essa mulher encontrará a cura e o amor que a libertarão da solidão e do abandono que a aprisionava "num recanto do rio que poucos visitavam" (ibidem, p.104). Nessa travessia, contudo, Mariavilhosa encontrará também novas aflições, derivadas da impossibilidade de exercer a maternidade.

É como paisagem interior, também, que Marianinho contempla o rio, ao final do romance:

> (19) Estou deitado sob a grande maçaniqueira na margem do Madzimi. Aqui o rio se adoça, em redondo cotovelo, num quase arrependimento. (ibidem, p.257)

---

6 Embora não seja nosso foco a análise das relações entre história e literatura nessa obra, não podemos deixar de notar que, embora não representada diretamente, a história perpassa todas as obras coutianas. Na descrição de Fulano Malta (fragmento 18), o narrador traz indícios da luta de libertação nacional e da transição do poder para a Frelimo.

A margem na qual se encontra o protagonista, agora, é a "de cá", onde o rio "se adoça", num "quase arrependimento". O arrependimento do avô fora o motor de todas as revelações: fora ele que, inconscientemente, fornecera a arma com a qual mataram seu amigo Juca Sabão, o antigo coveiro da ilha. A doçura que Marianinho experimenta sob a sombra da árvore debaixo da qual está enterrado o corpo do avô resulta da finalização do conflito do qual participara ao longo da história relatada: o desvendamento dos segredos faz com que a terra se abra e receba, finalmente, o corpo de Mariano.

Assim como a terra agasalha o corpo dos falecidos, também o rio se abre para receber pedidos e oferendas, como manda a tradição – sejam reais ou ficcionais, as tradições dos ilhéus, no romance, comparecem com grande peso, determinando o destino das pessoas e comandando o fluir do tempo e dos gestos:

> (20) Os homens à frente, pés banhados pelo rio, acenam-nos. As mulheres atrás [...].
>
> Quando me dispunha a avançar, o Tio me puxa para trás [...]. Ajoelha-se na areia e, com a mão esquerda, desenha um círculo no chão. Junto à margem, o rabisco divide os mundos – de um lado, a família; do outro, nós, os chegados. Ficam todos assim, parados, à espera. Até que uma onda desfaz o desenho na areia. Olhando a berma do rio, o Tio Abstinêncio profere:
>
> – O Homem trança, o rio destrança.
>
> Estava escrito o respeito pelo rio, o grande mandador. Acatara-se o costume. Só então Abstinêncio e meu pai avançam para os abraços. (ibidem, p.26)

Essa cena se dá na chegada de Marianinho a Luar-do-Chão. Sua recepção pela família é precedida dos ritos tradicionais: era preciso pedir permissão ao rio (e ao chão) para adentrar a terra insular. Enquanto o rio não concede sua permissão, expressa no desfazer do desenho pelas suas águas, todos permanecem à espera.

As tradições, no que diz respeito ao rio, manifestam-se em outro fragmento:

(21) Estou na margem do rio, contemplando as mulheres que se banham. Respeitam a tradição: antes de entrar na água, cada uma delas pede permissão ao rio:

– Dá licença?

Que silêncio lhes responde, autorizando que se afundem na corrente? Não é apenas a língua local que eu desconheço. São esses outros idiomas que me faltam para entender Luar-do-Chão. (ibidem, p.211)

Aqui, o gesto de pedir licença para entrar no rio ecoa o que vimos relatado na reportagem sobre a Ilha da Inhaca: os forasteiros devem pedir permissão para adentrar nas florestas, espaços, como o rio, sacralizados. Percebe-se, nesse episódio, que o próprio narrador confessa-se estrangeiro no que diz respeito às tradições locais. Essa necessidade de fazer uma mediação entre as culturas ancestrais e as culturas contemporâneas que compõem a "identidade moçambicana" é clara para o autor, como vemos no seguinte fragmento de uma entrevista:

A chamada "identidade moçambicana" só existe na sua própria construção. Ela nasce de entrosamento, de trocas e destrocas. No caso da literatura é o cruzamento entre a escrita e a oralidade. Mas para ganhar existência na actualidade, no terreno da modernidade, Moçambique deve caminhar pela via da escrita. Entramos no mundo pela porta da escrita, de uma escrita contaminada (ou melhor, fertilizada) pela oralidade. Nós não podemos ir pela porta de trás, pela via do exótico terceiro-mundista. O fato é que há uma espécie de costura que necessita ser feita, tal qual esses jovens urbanos que estão a costurar a sua vivência com as raízes rurais. São costuras que atravessam o tempo, e que, quase sempre, implicam uma viagem através da escrita. *No fundo o meu próprio trabalho literário é um bocadinho esse resgate daquilo que se pode perder, não porque seja frágil, mas porque é desvalorizado num mundo de trocas culturais que se processam de forma desigual.* Temos aqui um país que está a viver basicamente na oralidade. Noventa por cento existem na oralidade, moram na oralidade, pensam e amam nesse universo. Aí eu funciono muito como tradutor. Tradutor não de línguas, mas desses universos... (Couto, 2005a, p.208, grifo nosso)

Essa tradução de universos que Mia Couto coloca como objetivo de sua escrita literária é, em *Um rio chamado tempo, uma casa cha-*

mada terra (Couto, 2003), a principal tarefa de Marianinho. Nesse romance, como nos que o antecederam,[7] temos vestígios das guerras (a Guerra da Independência e, posteriormente, a Guerra Civil) que devastaram Moçambique por 28 anos,[8] fazendo sucumbir, entre os destroços, algumas das tradições africanas; essas, mescladas à cultura do colonizador português, regiam a vida e a organização das famílias moçambicanas no período colonial. Após a independência, essas tradições são também alijadas (com a proibição e condenação de suas práticas), pois representavam um tempo de "atraso", não condizente com a nova administração, que se voltava para a modernização do país.[9]

O fragmento 22, por sua vez, apresenta as mulheres de Luar-do-Chão cumprindo um ritual para que a terra se abrisse – e o corpo de Dito Mariano pudesse ser enterrado. Nele, somos informados que havia um trecho do rio Madzimi cujo acesso ficara proibido:

7 Terra sonâmbula, de 1992; A varanda do frangipani, de 1996 e O último voo do flamingo, de 2000. Esses três romances constituem o que a crítica consagrou chamar de "trilogia da guerra".

8 A guerra de libertação nacional teve início em 1964 e terminou em 1974, com a retirada dos portugueses do território moçambicano e a assinatura do acordo de transição do governo para a Frelimo; a independência do país ocorreu alguns meses depois, aos 25 de junho de 1975. Ao governo da Frelimo opôs-se a Renamo (Resistência Nacional de Moçambique) que, apoiada pela Rodésia e pela África do Sul, iniciou, ainda no período de transição do governo, os ataques que culminaram na Guerra Civil, a qual cessou com o acordo de paz assinado em 1992 (Newitt, 1997).

9 O embate entre o moderno e o tradicional foi tematizado também em O último voo do flamingo (Couto, 2005b), que se passa no tempo pós-guerra e tem como eixo do enredo a investigação sobre o desaparecimento de alguns soldados da força de paz da ONU, num território chamado Tizangara. O italiano Massimo Risi, enviado da ONU, é encarregado dessa tarefa e recebe a ajuda de um tradutor (que é o narrador da história), destacado pelo administrador da cidade para auxiliá-lo com a língua local. A função do tradutor, porém, acaba sendo outra, visto que o estrangeiro compreendia bem o português, língua oficial da administração de Tizangara: ele se vê convidado a "traduzir" a África para o europeu, isto é, a acompanhá-lo na descoberta dos costumes, das crenças e das tradições daquele povo, sem cujo entendimento a investigação ficaria comprometida.

> (22) À volta da cintura as mulheres trazem atado um cordel benzido. Só nesta margem lhes é permitido banhar. No outro lado, foi onde se deu a tragédia. O rio, nessa orla, ficou interditado para todo o sempre. (Couto, 2003, p.212)

A tragédia que interditara o rio, à qual o narrador se refere, é o afundamento de um barco, no qual pereceram muitas vidas:

> No rio ainda havia buscas mas não restava esperança de encontrar sobreviventes. A tragédia acontecera nas primeiras horas da manhã. Os corpos se afundaram para sempre na corrente. O casco do barco, meio tombado, ainda flutuava. Sobre o fundo enferrujado, podia ler-se o nome da embarcação pintado a letras verdes: Vasco da Gama. Fazia ligação com a cidade e, como sempre, ia sobrecarregado de gente e mercadoria. A ambição dos novos proprietários, todos reconheciam a meia voz, estava na origem do acidente. Sabia-se o nome dos culpados mas, ao contrário das letras verdes no casco, a identidade dessa gente permaneceria oculta por baixo do medo. (ibidem, p.99)

O relato da tragédia comporta uma severa crítica à ambição desmedida dos "novos proprietários" da empresa de navegação – metáfora, talvez, da má administração praticada em proveito próprio pelos integrantes da Frelimo, após a independência do país.[10] Não obstante, percebe-se um traço de ironia tanto na denominação do barco quanto no fato de que o único a sobreviver desse acidente fora um burro. A identificação do herói português contrata também, sob o signo da ironia, com o apagamento da identidade do povo moçambicano, "oculta por baixo do medo".

Ao evocar a lembrança desse episódio que interditara o rio, o narrador prepara o leitor para os acontecimentos que serão relatados a seguir: um incêndio destrói outro barco, provocando, dessa vez, apenas perdas materiais e alguns ferimentos em Ultímio:

10 Essa situação de corrupção administrativa é abordada, também, e com mais ênfase, em O último voo do flamingo (Couto, 2005b).

> Essa era a sua certeza [de Abstinêncio]: o incêndio era punição, vingança divina. Estavam desmatando tudo, até a floresta sagrada tinham abatido. A Ilha estava quase dessombreada. O administrador tinha mão no negócio, junto com o Tio Ultímio e outra gente graúda da capital. Usavam o barco público para privados carregamentos de madeiras e deixavam passageiros por transportar sempre que lhes aprouvesse. Às vezes: até doentes ficavam por evacuar. No tempo colonial Mariavilhosa não tinha tido acesso ao barco por motivos de sua raça. Hoje excluíam-se passageiros por outras razões. (ibidem, p.213)

A recorrência, na obra, de acidentes envolvendo a má administração dos recursos públicos reforça o caráter de denúncia que soemos ver na obra coutiana; mais uma vez, o rio é palco de acontecimentos marcantes para a vida da população local. A corrupção e a morte ferem, assim, o rio, que fica, por isso, indisponível para a travessia, interditado.

Na travessia, o tempo da viagem

A viagem fluvial é um cronotopo que se repete em várias narrativas do autor. O narrador de "Nas águas do tempo" (Couto, 1996), como vimos, relata um passeio com o avô ao longo de um riozinho que desembocava num lago imenso, enquanto o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003) inicia-se com uma viagem fluvial da personagem principal até a ilha onde transcorrerá o restante da narrativa.

No referido conto, dois tempos se sobrepõem: o do "futuro" – o devir da personagem, revelado ao final da narrativa – e o do presente, corroborando a ideia de que, nas culturas africanas, o tempo é concebido como cíclico ou, então, espiralado: de qualquer modo, o futuro praticamente inexiste, tal como o concebemos nas culturas ocidentais, pois é sempre marcado pelo passado. No romance, por sua vez, há também uma sobreposição de tempos: os acontecimentos do presente levam Marianinho a descobrir sua origem (o passado) e sua missão (o futuro).

No conto, a viagem através do rio, na incerta hora do crepúsculo, conduzia os viajantes a um lugar também incerto, de configurações oníricas:

> Aquele era o lugar das interditas criaturas. Tudo o que ali se exibia, afinal, se inventava de existir. Pois, naquele lugar se perdia a fronteira entre a água e a terra. Naquelas inquietas calmarias, sobre as águas nenufarfalhudas, nós éramos os únicos que preponderávamos. Nosso barquito ficava ali, quieto, sonecando no suave embalo. (Couto, 1996, p.10)

Temos, no lago, a construção de outro cronotopo: um espaço que se configura tal qual o tempo – incerto, povoado de elementos simbólicos e oníricos; tempo e espaço aparecem indissociados. Nesse lugar fronteiriço entre água e terra moravam as criaturas proibidas – aquelas que não podem ser vistas, ou das quais não se deve falar.

Também o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003) tem como espaço fundamental a ilha fluvial chamada Luar-do-Chão; esse espaço coincide com um tempo marcado pelo sonho; várias ações da personagem central, Marianinho, decidem-se a partir de sonhos noturnos e visões diurnas, ou seja, o tempo da vida consciente e o tempo da vida onírica.

Rio, tempo-lugar da vida

Em seu *Dicionário de símbolos*, Chevalier & Gheerbrant (2009, p.780-1) consideram o seguinte:

> O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal da fluidez das formas [...], o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra. A descida para o oceano é o ajuntamento das águas, o retorno à indiferenciação, o acesso ao Nirvana; o remontar das águas significa, evidentemente, o retorno à Nascente divina, ao Princípio; e a travessia é a de um obstáculo que separa dois domínios, dois estados: o mundo fenomenal e o estado incondicionado, o mundo dos sentidos e o estado de não-vinculação. A margem oposta, ensina o Patriarca zen Hueineng, é a paramita [a perfeição, no budismo], e é o estado que existe para além do ser e do não-ser. Aliás, esse estado

é simbolizado não só pela outra margem, como também pela água corrente sem espuma.

Embora esses pesquisadores analisem a ocorrência das estruturas simbólicas em várias culturas, raramente se referem especificamente às culturas tradicionais africanas. Contudo, sua explicação sobre o simbolismo do rio pode iluminar a compreensão da narrativa que ora estudamos.

Observamos, no fragmento citado, que a travessia do rio simboliza a viagem entre as duas margens da existência; a "outra margem" tem sido entendida como um estado para além do ser – da vida. Símbolo de fertilidade, da morte e da renovação, é assim que o rio comparece em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003). O ficcional Rio Madzimi separa não só a ilha da cidade – a tradição da modernidade –, mas a morte da vida; é ele quem faz a ligação entre os dois extremos da existência humana.

Observemos, antes, como o rio comparece na narrativa ligado à ideia de origem, de princípio:

> (23) Todos os dias a Avó regava a casa como se faz a uma planta. Tudo requer ser aguado, dizia ela. A casa, a estrada, a árvore. E até o rio deve ser regado. (Couto, 2003, p.31)

> (24) Se havia que se lavar, ele queria a água bem viva, a correnteza do rio, o despenho da chuva. (ibidem, p.42)

O fragmento 23 mostra metaforicamente o gesto de regar como o de cuidar da manutenção da vida, que se estende à casa, à estrada, à árvore – e também ao rio. O rio deve ser regado para que a vida continue a fluir nele, que é uma parte importante do sistema simbólico de entrelaçamento vida-morte.

A água do rio é viva, como observamos no fragmento 24; não só é doadora de vida, mas, personificada, vive e requer respeitos e cuidados como todo ser vivente. Os seguintes fragmentos também comprovam a ideia de que a água é um organismo vivo:

(25) *Esta terra começou a morrer no momento em que começamos a querer ser outros, de outra existência, de outro lugar. Luar-do-Chão morreu quando os que a governam deixaram de a amar. Mas a terra não morre, nem o rio se suspende.* (ibidem, p.195)

(26) *Não fiz outra coisa: assaltei a esquadra e apanhei a arma, de escondido. Lancei-a no rio nessa mesma noite. Sucedeu, porém, o que eu nunca poderia prever: em lugar de se afundar, a pistola ficou flutuando, animada por um rodopio como que em infernoso redemoinho. E de repente, como se houvesse um invisível dedo percutindo o gatilho, se deflagraram tiros apontados às nuvens. Relâmpagos ainda sulcavam os céus quando regressei, em debandada, para Nyumba-Kaya.* (ibidem, p.236-7)

No fragmento 25, o rio enseja uma ideia de resistência; mesmo que a vida da ilha se tenha transformado em razão da ânsia de seus moradores de superar, pela assimilação, as fraturas provocadas pelo colonialismo na vida da comunidade, a natureza (e, com ela, a tradição) segue seu curso, soberana.

A água viva personifica-se no fragmento 26: Dito Mariano joga no rio a arma que matara seu amigo Juca Sabão, o coveiro cujo assassinato permanecera envolto em mistério durante grande parte da narrativa. Magicamente, a pistola, ao cair no rio, cria ao redor de si um redemoinho, como se as águas se recusassem a esconder a prova do crime, a guardar aquele segredo que "fechara a terra", impedindo a morte de seguir o seu curso natural.

A presença de Juca Sabão vive na memória do jovem Mariano, ligada à ideia do rio como princípio, iniciação:

(27) Juca Sabão era para mim uma espécie de primeiro professor, para além da minha família. Foi ele que me levou ao rio, me ensinou a nadar, a pescar; me encantou de mil lendas.

[...] Recordo aquela vez em que Sabão se encomendou de uma expedição: queria subir o rio até à nascente. Ele desejava decifrar os primórdios da água, ali onde a gota engravida e começa o missanguear do rio. (ibidem, p.31)

Amigo de Dito Mariano, também Juca Sabão assume, junto aos mais jovens, a tarefa de ensinar-lhes as tradições; além dos gestos necessários à sobrevivência (nadar, pescar), é ele quem incute em Marianinho o desejo de saber mais. Procurar a nascente do rio equivale, aqui, a procurar a explicação do sentido da vida: se o homem for capaz de "decifrar os primórdios da água", estará apto a compreender o fluxo da vida. O rio é, pois, o lugar do aprendizado e, também, o próprio mestre.

Adentrar as águas do rio, contudo, é uma ação que requer as devidas licenças. Nos fragmentos que seguem, observamos momentos distintos em que o gesto de lavar-se no rio ora é interdito, ora abençoado:

> (28) – Não se lave no rio. Não deixe o sangue tombar no rio. (ibidem, p.205)

> (29) – Agora lavemo-nos nas águas do rio.
> Mergulhamos nas águas. Não sei do que nos lavamos. Para mim, o rio, de tão sujo, só nos pode conspurcar. Todavia, cumpro o ritual, preceito a preceito. (ibidem, p.240)

No episódio 28, Marianinho fora ferido na delegacia de polícia, ao ser preso como responsável pelas desordens da natureza que estavam a acontecer em Luar-do-Chão (como estrangeiro, é sobre ele, o elemento de fora, o estranho, que recaem as suspeitas). Seu pai o livra da prisão e o conduz para perto do rio, com a advertência de que o filho não deveria deixar que seu sangue tomasse contato com as águas do Madzimi. O pai oferece outra solução: "Com as mãos faz uma concha e lava-me a conveniente distância da margem" (ibidem, p.205). Parece-nos, aqui, que a preocupação de Fulano Malta é de preservar o rio da contaminação sanguínea – em obediência a algum mandamento da tradição cuja razão não é revelada no romance.

O protagonista, porém, será convidado, também em obediência à tradição, a lavar-se no rio após o sepultamento do avô: é o que vemos no episódio 29. O convite parte de Curozero Muando, o coveiro. Vejamos o ritual na sua íntegra:

O Avô vai ser enterrado na margem, onde o chão é basto e fofo. Curozero levanta areia às pazadas com tais facilidades que seu acto perde realidade. Começa a chover assim que descemos o Avô à terra. Conservo as cartas [do avô] em minhas mãos. Mas as folhas tombam antes de as conseguir atirar para dentro da cova.

– *Curozero, ajude-me a apanhar esses papéis.*

– *Quais papéis?*

Só eu vejo as folhas esvoando, caindo e se adentrando no solo. Como é possível que o coveiro seja cego para tão visíveis acontecências? Vou apanhando as cartas uma por uma. É então que reparo: as letras se esbatem, aguadas, e o papel se empapa, desfazendo-se num nada. Num ápice, meus dedos folheiam ausências.

– *Quais papéis?* – insiste Curozero.

Respondo num gesto calado, de mãos vazias. O coveiro salpica com água as paredes do buraco. Cobrimos a sepultura de terra. Muando, descalço, pisoteia o chão, alisando a areia. Em seguida, por cima da campa espalha uns pés de ubuku, dessas ervas que só crescem junto ao rio. No fim, entrega-me um caniço e ordena que o espete na cabeceira da tumba. Foi um caniço que fez nascer o Homem.[11] Estamos repetindo a origem do mundo. Afundo a cana bravia na areia. Como uma bandeira, o caniço parece envaidecido, apontando o poente.

– *Agora lavemo-nos nas águas do rio.*

Mergulhamos nas águas. Não sei do que nos lavamos. Para mim, o rio, de tão sujo, só nos pode conspurcar. Todavia, cumpro o ritual, preceito a preceito. Limpamo-nos no mesmo pano. Em seguida, Curozero segura um pedaço de capim a arder e o agita apontando os quatro pontos cardeais.

– *Seu Avô está abrindo os ventos. A chuva está solta, a terra vai conceber.* (ibidem, p.239-40)

A presença da água, nesse ritual, é fundamental: o corpo é enterrado próximo ao rio; durante o sepultamento, chove; as cartas do avô – vistas somente por quem as psicografara – desmancham-se, molhadas; Curozero salpica água nas paredes da cova; coveiro e protagonista lavam-se no rio.[12]

11 Retomaremos essa referência mítica na sequência do trabalho (fragmento 71).

12 Também Dulcineusa, noutro episódio, vira (e queimara) uma das cartas (Couto,

Marianinho, cuja consciência conformara-se aos ensinamentos aprendidos na escola, distante das tradições locais, não compreende o significado do ritual de sepultamento descrito acima. Contudo, o desempenha, cumprindo todos os preceitos; o jovem reconhece a existência de forças que agem para além do alcance da razão e não lhes coloca obstáculo: "Não sei do que nos lavamos. [...] Todavia, cumpro o ritual". Adere, enfim, ao ritual, submetendo seu entendimento à percepção do sagrado que dele emana.

Noutro fragmento, mais adiante, temos explícita, novamente, a distância entre a mundividência de Marianinho e a dos ilhéus, representados por sua Tia Admirança:

> (30) Pega-me nas mãos e inspecciona-me as unhas. Nelas carrego terra, a areia escura do rio. Mesmo assim, Admirança me beija as mãos. Tento retirar os braços do seu alcance, salvando-a das sujidades.
>
> – Deixe, Mariano. Essa terra é abençoada. (ibidem, p.247)

O gesto de inspecionar as unhas lembra os cuidados da mãe para com o filho. Para esse, a areia do rio era suja – escura. A sensação de estar sujo de terra é forte para Marianinho, que a expressa não só diretamente – "Tento tirar os braços do seu alcance, salvando-a das sujidades" – mas também indiretamente; podemos inferi-la a partir do uso do pronome "mesmo", que, dentro da expressão "mesmo assim", adquire valor concessivo: a tia lhe beija as mãos *mesmo* estando estas sujas. Para Admirança, contudo, a terra do rio tem valor simbólico: é

2003, p.130). Porém, se o coveiro não as enxerga, fica a dúvida: essas missivas existiram, realmente, ou são frutos da imaginação de Marianinho? Se são imaginárias, compartilharia a avó dessa visão? É fato que avó e neto estão predispostos a condividir o mesmo universo imaginário, como verificamos no episódio em que Marianinho inventa e descreve, para a avó, inexistentes fotografias de um velho álbum de retratos (ibidem, p.50). Contudo, se as cartas psicografadas pelo rapaz forem imaginárias, ficaremos sem resposta para a pergunta: como se teria dado a comunicação entre o neto e o espírito do avô? Poderíamos aventar ainda outra explicação: as cartas deixaram de existir aos olhos dos outros a partir do momento em que não eram mais necessárias, conservando-se apenas na visão de Marianinho, pela memória.

abençoada, sacralizada, e deve permanecer no corpo de Marianinho para atuar como elemento de proteção.[13] A terra do rio é, para ela, benéfica – é sobre suas águas que o rapaz fora, afinal, concebido.

Marianinho, por sua vez, recebe o anúncio desta bênção como filho. Na sequência, indaga:

> *–Mãe?*
> *– Não, sua mãe morreu. Nunca esqueça.*
> Beijo-a na testa, em despedida. Vou, de vago, como que em errância de nenhum caminho haver. Outras visitas devo ainda cumprir. (ibidem)

Embora o avô tenha revelado a Marianinho sua verdadeira filiação materna, Admirança não se reconhece como mãe do rapaz. Ao contrário, prefere afirmar a mentira que ao longo dos anos se estabelecera, para todos, como verdade – talvez essa manutenção da ficção construída por Dito Mariano não seja senão uma homenagem póstuma, último gesto de amor e respeito pelo mais velho. Mais uma vez a tradição, ainda que inventada, é reafirmada.

Após cumprir as anunciadas visitas de despedida, Marianinho recebe novamente da Avó Dulcineusa uma lição de sabedoria:

> (31) *Você, meu neto, cumpriu o ciclo das visitas. E visitou casa, terra, homem, rio: o mesmo ser, só diferindo em nome. Há um rio que nasce dentro de nós, corre por dentro da casa e desagua não no mar, mas na terra. Esse rio uns chamam de vida.* (ibidem, p.258)

É interessante notar o percurso que esse metafórico rio faz, no ensinamento da avó: nasce dentro do homem, corre pela casa e deságua na terra. É do homem, portanto, que nasce a energia construtiva que dará vida (e significado) à casa e à terra; é dele que parte a força vital capaz de vivificar a família (metaforizada, essa, pela casa), a qual, tendo cum-

13 A travessia de Marianinho entre duas culturas carece, na visão das outras personagens, de proteção; também Miserinha o abençoara, no início da narrativa, ao jogar no rio o lenço multicolorido (Couto, 2003, p.21). De todo modo, o rio é sempre fonte de proteção e bênção.

prido sua função – tendo visitado, como o rapaz, casa, terra, homem e rio –, retorna à sua origem: o solo sagrado, a terra. Homem, terra e água compõem, na concepção tradicional, um todo intimamente unido.

A arte-educadora e antropóloga Maria Heloísa Leuba Salum (1999) comenta essa relação entre o homem e as forças da natureza, corrigindo uma perspectiva do senso comum que vê a África como dominada por forças mágicas e sobrenaturais:

> na África tradicional a concepção de mundo é uma concepção de relação de forças naturais, sobrenaturais, humanas e cósmicas. Tudo que está presente para o Homem tem uma força relativa à força humana, que é o princípio da "força vital", ou do axé – expressão ioruba usada no Brasil. As árvores, as pedras, as montanhas, os astros e planetas exercem influência sobre a Terra e a vida dos humanos, e vice-versa. Enquanto os europeus queriam dominar as coisas indiscriminadamente, os africanos davam importância a elas, pois tinham consciência de que elas faziam parte de um ecossistema necessário à sua própria sobrevivência. As preces e orações feitas a uma árvore, antes dela ser derrubada, eram uma atitude simbólica de respeito à existência daquela árvore, e não a manifestação de uma crença de que ela tinha um espírito como o dos humanos. Ainda que se diga de um "espírito da árvore", trata-se de uma força da Natureza, própria dos vegetais, e mais especificamente das árvores. Assim, os humanos e os animais, os vegetais e os minerais enquadravam-se dentro de uma hierarquia de forças, necessárias à Vida, passíveis de serem manipuladas apenas pelo Homem. Isso, aliás, contrasta com a ideia de que os povos africanos mantinham-se sujeitos às forças naturais, e, portanto, sem cultura. Os povos da África tradicional admitem a existência de forças desconhecidas, que os europeus chamaram de mágicas, num sentido pejorativo. Mas a "mágica", entre os africanos, era, na verdade, uma forma inteligente – de conhecimento – de se lidar com as forças da Natureza e do Cosmo, integrando parte de suas ciências e sobretudo sua Medicina.

A Avó Dulcineusa quer, portanto, assinalar ao neto que ele cumprira sua missão, aprendendo a "manipular" (relacionar-se) com as diferentes formas de vida – natural, humana, social – de acordo com os preceitos da tradição local.

Rio, tempo-lugar de amor

Em seu ciclo de visitas, Marianinho redescobre também sua origem, que, de qualquer modo, está ligada ao Rio Madzimi. Tanto no casamento de seus pais adotivos (Mariavilhosa e Fulano Malta) quanto na relação entre seus pais biológicos (Dito Mariano e Admirança), o rio tem um lugar importante.

> (32) Nunes conhecia a sua história e de sua mulher Mariavilhosa. Sabia como o destino de ambos estava ligado ao rio Madzimi. (Couto, 2003, p.102)

Fulano Malta conhecera a esposa quando essa descia o rio, travestida de marinheiro numa das embarcações, a fim de tratar da saúde, debilitada em decorrência da interrupção, por métodos caseiros, de uma gravidez que fora fruto de violação. O relato comparece na narrativa após a tragédia com o barco Vasco da Gama, como recordação de Padre Nunes, narrada por Marianinho. Vejamos o relato na íntegra.

> O padre ainda se recordava de como, há uma trintena de anos, tudo começara entre os dois apaixonados. Numa longínqua tarde, o ainda jovem Fulano se juntara à multidão para assistir à chegada do Vasco da Gama. Entre os marinheiros ele notou a presença de um homem belo, de olhos profundos. Fulano se prendeu nesses olhos. Estranhou aquele apego às feições de alguém tão macho quanto ele. Não era tanto os olhos mas o olhar que o outro lhe dedicou, furtivo e, contudo, cheio de intenção. Fulano se interrogou, amargurado perante aquela atracção. Estaria doente, seria doente?
>
> Contrariando os seus hábitos, Fulano Malta até se chegou a confessar. Nunes escutou em silêncio a admissão daquela paixão proibida. Meu pai estava obcecado: aquilo não podia estar sucedendo com ele.
>
> – *Padre, eu sou normal?*
>
> De nada valeram as palavras tranquilizadoras do padre. A angústia, em meu pai, crescia com a irreprimível paixão. Certa vez, seguiu esse marinheiro e lhe pediu explicação de alguma nenhuma coisa. Apenas pretexto para tenção e intenção. O marinheiro respondeu evasivamente, e solicitou que nunca mais lhe fosse dirigida palavra. Que ele era um fugitivo

da outra margem, escapadiço de perseguições políticas. Lhe custava até falar. O rigor daquele serviço no barco agravara a fraqueza que a prisão lhe trouxera. Daí a sua aparência frágil, seus modos escassos.

Meu pai ficou de pé retaguardado. O estranho, com aquela desculpa, se rodeava de acrescido mistério. Fulano ainda mais preso ficou. O barco chegava, e ele ficava contemplando as manobras de atracagem. E se concentrava, embevencido, nos gestos dolentes e frágeis do marinheiro. Uma noite escura, ele seguiu o embarcadiço enquanto este enveredava por trilhos escuros. Foi dar a casa do Amílcar Mascarenha. O médico veio à porta, policiou os olhos pela rua e fez com que o marinheiro entrasse.

Fulano se emboscou, peneirando na penumbra. Dali podia testemunhar o que se passava no interior. O médico mandou o embarcadiço tirar o casaco de ganga.[14] Notou-se, então, que uma ligadura lhe apertava o peito. Deveria ser ferimento extenso, tal era a dimensão da ligadura. Quando o pano, enfim, se desenrolou, espanto não coube em Fulano Malta, pois se tornaram visíveis dois robustos seios. O marinheiro, o enigmático marinheiro era, afinal, uma mulher! Fulano Malta respirou fundo, tão fundo que não notou que irrompia pela casa de Mascarenha e surpreendia a bela mulher meia despida. A moça nem se tentou proteger. Rodou em volta da mesa, olhos nos olhos de Fulano, enfrentando-o como se uma alma nova lhe viesse. Depois, cobriu-se com uma capulana e saiu. Fulano Malta sentou-se, abalado por aquela descoberta.

O médico então lhe contou toda a história: aquela moça era Mariavilhosa. Vivia mais a montante, num recanto do rio que poucos visitavam. Há uns meses, a desgraça tinha vindo ao seu encontro: fora violada e engravidara. Para abortar, no segredo, Mariavilhosa fizera uso da raiz da palmeira Lala. Espetara-a no útero, tão fundo quanto fora capaz. Mascarenha encontrara-a num estado deplorável: as entranhas infectadas, sangue apodrecendo no ventre. Ele fez o que era possível. Mas a moça deveria prosseguir um tratamento continuado que só podia ser administrado na capital. Ora, naquele tempo, os negros estavam proibidos de viajar no barco. O Vasco da Gama era só para os brancos. Mariavilhosa o que fez? Disfarçou-se de tripulante. Os marinheiros eram os únicos negros autorizados a embarcar. Ela seria um deles, puxando corda,

14 Ganga: espécie de tecido comum, geralmente azul ou amarelo, de fabricação indiana (Houaiss, 2002).

empurrando manivelas. Fulano se encontrara com esse marinheiro de água doce e o seu coração detectara, para além do disfarce, a mulher da sua vida. (ibidem, p.102-4)

Nesse relato,[15] o rio comparece como elemento de ligação entre os futuros esposos, mas também de segregação racial: na barca Vasco da Gama, que singrava as águas fluviais do interior do continente africano, os negros estavam impedidos de viajar, já que "o Vasco da Gama era só para os brancos". Talvez estejamos, aqui, diante de uma alusão à epopeia de Camões, na qual Vasco da Gama era o comandante da esquadra que, movida pela cobiça dos portugueses, sujeitara os povos da costa africana, passando vitoriosamente rumo às riquezas da Índia. Nesse caso, poderíamos ler, no destino da barca do romance coutiano, que afundara em razão dessa mesma cobiça, uma correção ficcional, com uma pitada irônica de vingança, das expropriações sofridas pelos povos da África durante o período colonial.

O Rio Madzimi, palco do encontro entre Fulano Malta e Mariavilhosa, fora também cenário dos amores dos pais biológicos de Marianinho. Numa das cartas que Mariano dita ao suposto neto, ele revela o início dos namoros com a cunhada, Admirança:

(33) *Dimira, assim eu lhe chamava. Minha Dimira que eu sempre tanto desejei! Em miúda, ela se costumava meter numa canoa e subir* o *rio. Nas noites sem luar, Admirança empurrava a embarcação até quase não ter pé.*

---

15 Impossível não ler, nesse episódio e na figura de Mariavilhosa, uma referência a Diadorim, de Guimarães Rosa (1986): enquanto esta travestia-se para executar a vingança pela morte do pai, para matar, aquela o fazia para curar-se das chagas obtidas pela morte do filho, por tê-lo matado; ambas, nesse percurso por identidades masculinas, encontraram o amor: impossibilitado para Diadorim e Riobaldo, permitido (mas sem fertilidade) para Mariavilhosa e Fulano Malta. Os amados, ambos guerreiros (Riobaldo, na jagunçagem; Fulano, na militância revolucionária), ambos são feridos de amor pelos olhos de suas amadas; vivem estas duas personagens o conflito de identidade sexual gerado pela paixão por uma pessoa presumivelmente do mesmo sexo; após a morte das companheiras, cujas identidades femininas foram reveladas em razão de um ferimento, tanto Riobaldo quanto Fulano Malta passam os restantes dias de suas vidas marcados pela saudade do amor que se fora.

Depois saltava para dentro da canoa e, à medida que se afastava, ia despindo suas roupas. Uma por uma, as lançava na água e as vestes, empurradas pela corrente, vinham ter à margem. Desse modo, eu sabia quando ela já estava inteiramente nua. (ibidem, p.233)

(34) *Não houve lua nova que eu não ficasse na margem espreitando sua invisível presença, entre as neblinas do rio.* (ibidem, p.234)

(35) *Naquela noite regressei ao rio e encontrei Admirança ainda no bote. Ela acreditou que eu vinha para propósitos de corpo e beijo. Mas eu, mal entrei na embarcação, me prostrei como que de joelhos e lhe pedi se podia dormir ali com ela.* (ibidem, p.234)

Nesses episódios, o rio se torna o espaço do desejo, da sedução, da consumação da paixão. Tempos depois, Admirança é mandada a estudar numa missão ao longe; ali encontrava-se mensalmente com o amante e, nessas circunstâncias, engravidou. Embora em certas regiões de Moçambique a poligamia seja ainda um sistema aceito, como se vê no romance *Niketche*, de Paulina Chiziane,[16] não é o que sucede no espaço ficcional de Luar-do-Chão. Dito Mariano precisava, de um lado, esconder a gravidez de Admirança, e de outro, garantir, como pai, o bem-estar e o sustento da criança. Para isso, cria uma estratégia:

Pensei, rápido, num modo de sanar o pecado. Pedi a Mariavilhosa, sua mãe, que fizesse de conta que estava grávida. Se ela fingisse bem, os xicuembos[17] *lhe dariam, mais tarde, um filho verdadeiro. Sua mãe fingiu tão bem, que a barriga lhe foi crescendo.*

Sua mãe aumentava de um vazio. Seu pai sorria, todo saciado. E até ela mesma acreditava estar dando guarida a um novo rebento. Na missão de

16 Chiziane é a segunda escritora de Moçambique em projeção internacional e a primeira a publicar um romance. Em Niketche, narra a história de Rami, esposa oficial de um homem com várias amantes; sem conseguir reverter a situação monogâmica de seu casamento, propõe que o marido assuma e oficialize as outras relações e os filhos bastardos pelo sistema da poligamia. Pelos olhos de Rami, a autora apresenta um panorama da condição feminina nas culturas do Sul do país.

17 "Xicuembo: feitiço; antepassados divinizados pela família" (Couto, 2003, p.262).

> *Lualua, entretanto, nascia um menino do ventre de Admirança. Trouxemos o pequeno bebé na encobertura da noite e fizemos de conta que se dava um parto na casa grande, em Nyumba-Kaya. Até seu pai chorou, crente de que o vindouro era genuíno fruto de seu sangue.* (ibidem, p.235)

À custa desse engodo é que Fulano Malta acredita ser pai de Marianinho e cria o meio-irmão (e primo) como seu filho. Mariavilhosa, porém, definha, pois a promessa de Dito Mariano não se cumprira: a vida não lhe dera nenhum filho natural. Ela suicida-se:

> (36) Afogada era um modo de dizer. Ela suicidara-se, então? A Avó escolhe cuidadosamente as palavras. Não seria suicídio, também. O que ela fez, uma certa tarde, foi desatar a entrar pelo rio até desaparecer; engolida pela corrente. Morrera? Duvidava-se. Talvez se tivesse transformado nesses espíritos da água que, anos depois, reaparecem com poderes sobre os viventes. Até porque houve quem testemunhasse que, naquela derradeira tarde, à medida que ia submergindo, Mariavilhosa se ia convertendo em água. Quando entrou no rio seu corpo já era água. E nada mais senão água. (ibidem, p.105)

> (37) Quando se procedeu ao funeral de minha mãe [...] não havia corpo. Acabaram enterrando um vaso com água do rio.
>
> – Água é o que ela era, meu neto. Sua mãe é o rio, está correndo por aí, nessas ondas.
>
> Para encontrar seu original formato seria preciso estancar as águas, plantando embondeiros no leito fundo. E para esse serviço só com ajuda das mãos dos deuses. Assim se dizia em Luar-do-Chão. (ibidem, p.105-6)

Percebe-se pelo relato fantasioso da morte de Mariavilhosa que o suicídio é uma realidade escamoteada naquela cultura.[18] Melhor pensar que a mãe se convertera numa sereia, *kianda*, espírito das águas. Seu corpo se mistura com as águas fluviais e ela passa a fazer parte

18 Nisso, as culturas tradicionais africanas não diferem das culturas ocidentais. O suicídio é, geralmente, mantido em sigilo, quando não em segredo; geralmente estes eventos também não são noticiados.

dele – por isso o enterro simbólico do vaso com água do Madzimi. Pela intervenção da avó, o pensamento mítico vem novamente ao encontro da realidade, na narrativa, e supre o que, nela, é doloroso ou interdito. O narrador registra essa perspectiva, mas não a assume: "Para encontrar seu original formato seria preciso estancar as águas, plantando embondeiros no leito fundo. E para esse serviço só com ajuda das mãos dos deuses" (ibidem, p.106). O verbo no futuro do pretérito do indicativo dá continuidade ao relato da avó, enquanto a fórmula: "Assim se dizia em Luar-do-Chão" atribui esse discurso a uma voz localizada, conquanto difusa, à maneira dos provérbios.

A oralidade e os provérbios

Em seus inúmeros contos e nos seis romances, Mia Couto opera uma "transfusão" das histórias que ouve em suas andanças pelo interior de Moçambique[19] para a literatura, isto é, para a escrita; assim, a oralidade se converte em escrita, preservando, de forma recriada, alguns saberes da tradição africana:

> Acho que esse mundo da oralidade tem que se verter outra vez em escrita. No meu caso, no caso de Moçambique, acho que em parte para resolver esse divórcio de que te falei [entre a cultura do litoral e a do interior]; para resolver essa procura de identidade nacional, uma grande porta é deixar que a oralidade penetre na escrita outra vez, e eu encontrei uma escrita que tem essa possibilidade de encantamento. Então, se tem alguma missão para mim próprio, é essa, de reconstruir na escrita essa espécie de comunicação que me foi dada a ver quando eu era menino... (Couto, 1997, p.269)

Essa "missão" que Mia Couto atribui a si não é a de simplesmente *resgatar* as tradições de uma África ancestral, transmitidas pelos narradores orais, mas de *reconstruí-las*. Maria Fernanda Afonso (2004, p.206) lembra o valor da palavra nas culturas de matriz banta: "nas

19 Mia Couto é biólogo e desenvolve trabalhos de impacto ambiental que o levam às zonas mais remotas do país.

comunidades ágrafas, a palavra é uma força vital: não representa a 'coisa', é ela que a faz existir. Toda a actividade humana repousa sobre o Verbo, sobre o poder criador da palavra. Daí, a sua capacidade encantatória, o seu poder sacralizador...".

A recuperação desse estado "encantatório" da palavra tem se dado pela literatura, que utiliza elementos das culturas ágrafas para *recriar* – o que é diferente de *resgatar* – esse universo cultural de referências. O trabalho de Mia Couto, como biólogo, permite-lhe circular em regiões mais remotas do país e ter contato com comunidades em que a modernização é ainda muito precária. Desses encontros, o autor recolhe elementos que, depois, modifica, com diferentes graus de criação – isto é, de proximidade entre o real, observado, e o literário, recriado –, e os incorpora à sua literatura. Mia Couto, assim, procura integrar os saberes tradicionais veiculados pelos *griots* da África – e a sua "poesia" intrínseca – ao seu fazer literário.

Ainda com relação à oralidade, notamos, nas narrativas do autor, que o ritmo é marcado por orações curtas, às vezes entrecortadas por um diálogo direto, semelhando uma narrativa oral.

> Uma das questões mais permanentes nos estudos críticos africanos no decorrer das últimas décadas tem a ver com a demonstração das relações que a literatura africana, escrita em línguas europeias, estabelece com as fontes indígenas orais. A tendência geral tem sido mostrar como a configuração especial que a oralidade, ou oratura, institui nos textos literários, leva à caracterização da especificidade e autonomização destas literaturas em relação às suas origens coloniais. (Leite, 2003, p.35)

Em um estudo específico sobre o romance *Terra sonâmbula*, Ana Mafalda Leite (2003, p.41) constata que "o texto se organiza a partir de uma sucessão de episódios, baseados em dois tipos de gêneros, de origem oral, o conto, enquanto macro-estrutura, e o provérbio, enquanto micro-estrutura". Refletimos, aqui, especificamente sobre o provérbio.

Por provérbio entendemos, com Massaud Moisés (1988, p.423), o dito popular, que "designa o saber do povo expresso de forma lapidar,

concisa e breve". Também conhecido como máxima (da expressão "sentença máxima", ou seja, a sentença mais importante), indica

> todo pensamento originário da experiência, moldado de forma concisa, direta e convincente, adotável como norma de comportamento ou que resume um princípio de Direito ou de Lógica. Em linguagem filosófica, tende a referenciar todo pensamento aceito sem provas ou como proposição evidente por si só. (ibidem, p.320)

O uso de provérbios e fórmulas análogas é uma estratégia constante na obra de Mia Couto. Ana Mafalda Leite (2003) lembra que o provérbio é um gênero da oratura ligado à transmissão dos saberes. Segundo ela, "os provérbios, que podem começar uma história, sublinhá-la, terminá-la, talvez mais do que qualquer outra forma, condensam a memória da oralidade e da tradição" (ibidem, p.45). Trata-se, portanto, de um gênero bastante empregado nos processos de educação; segundo Leite, seu uso permite "fazer a ponte entre a sabedoria dos mais velhos e o mundo moderno" (ibidem, p.45).

Ambas as narrativas de que tratamos aqui são de iniciação; os provérbios, nelas, comparecem pelas vozes dos mais velhos, sempre em situações de ensino a um membro mais novo da família. Vejamos, por exemplo, no conto "Nas águas do tempo", a máxima relembrada pelo narrador: "Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras do meu avô: a água e o tempo são irmãos gémeos, nascidos do mesmo ventre" (Couto, 1996, p.13). De forma concisa, o avô passara ao neto a síntese do ensinamento que lhe quisera delegar, antes de partir para o além. O narrador utiliza dessa formulação proverbial para encerrar, também, seu relato, fechando com ela as recordações do avô com as quais compusera a narrativa.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), temos provérbios espalhados ao longo de toda a narrativa. As personagens que mais o utilizam são Dito Mariano, em suas cartas, e Dulcineusa, nas conversas com o neto. Também nas epígrafes que abrem os capítulos encontramos provérbios inventados, tais como:

(a) "*A mãe é eterna, o pai imortal.*
Dizer de Luar-do-Chão." (Couto, 2003, p.69, grifos do autor)

(b) "*Quando a terra se converte num altar, a vida se transforma numa reza.*
Padre Nunes." (ibidem, p.93, grifos do autor)

(c) "*Aqueles que mais têm razão para chorar são aqueles que não choram nunca.*
Padre Nunes." (ibidem, p.109, grifos do autor)

(d) "*O bom do caminho é haver volta. Para ida sem vinda basta o tempo.*
Curozero Muando." (ibidem, p.123, grifos do autor)

(e) "*Foi na água mais calma que o homem se afogou.*
Provérbio africano." (ibidem, p.165, grifos do autor)

(f) "*A lua anda devagar mas atravessa o mundo.*
Provérbio africano." (ibidem, p.175, grifos do autor)

(g) "*Cada um descobre o seu anjo tendo um caso com o demónio.*[20]
Avô Mariano." (ibidem, p.227, grifos do autor)

(h) "*A vida é um fogo, nós somos suas breves incandescências.*
Fala de João Celestioso ao regressar do outro lado da montanha." (ibidem, p.241, grifos do autor)

Notamos que os provérbios são atribuídos ou à coletividade, ao povo (a, e, f), ou a uma personagem "sábia": Padre Nunes (b, c), embora representante de uma igreja ocidental, é uma personagem que se identifica com o povo africano; seu destino inclui mesmo o abandono das funções sacerdotais, diante dos desmandos dos brancos. O avô Mariano (g) tem a sabedoria da idade e da experiência; é o patriarca

20 Essa máxima foi escolhida como frase de chamada do filme Um rio (2005), adaptação livre de José Carlos Oliveira para o romance Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra (Couto, 2003).

dos Malilanes. Curozero Muando é o coveiro; sua sapiência vem do ofício de Caronte: é ele quem providencia a transição da vida para a morte. João Celestioso, por sua vez, é um mecânico que viajara para além da fronteira conhecida – "a última montanha"; no romance não fica claro se essa viagem é mesmo por terras distantes ou se é uma viagem metafórica – teria Celestioso retornado da morte? Sobre ele, diz Dito Mariano:

> Afinal, a maior aspiração do homem não é voar. É visitar o mundo dos mortos e regressar; vivo, ao território dos vivos. Eu me tinha convertido num viajante entre esses mundos, escapando-me por estradas ocultas e misteriosas neblinas. Não era só João Celestioso que tinha ultrapassado a última montanha. Eu também tinha estado lá. (ibidem, p.258)

Essa personagem, de todo modo, é alguém que adquiriu também a sabedoria da experiência, o que comprova o uso dos provérbios para a transmissão de conhecimentos, como lembra Ana Mafalda Leite (2003, p.45), da sabedoria ancestral para a modernidade, unindo assim dois tempos diferentes.

Rio, tempo-lugar da morte

Há passagens, no romance, em que o rio marca o tempo e o lugar da morte. A morte, contudo, só comparece como tal – como extinção da vida, como perda – no episódio do afundamento da barca Vasco da Gama:

> (38) No rio ainda havia buscas mas não restava esperança de encontrar sobreviventes. (ibidem, p.99)

O fragmento 38 é a única passagem do romance em que o rio realmente se torna local da morte. É certo que há outras pessoas que morrem no rio ou perto dele – Mariavilhosa se suicida no rio; Dito Mariano é enterrado junto ao rio – mas, para elas, é como se a morte, no seu sentido usual de perda, de fim, se suspendesse por meio do pensamento mágico:

(39) – *Precisamos plantar um embondeiro.*

– Um embondeiro onde?

– No rio, padre. No fundo do rio. Se quisermos recuperar os náufragos temos que estancar a corrente. (ibidem, p.102)

Segundo Samira Vainsencher (2009), pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco, o embondeiro, também conhecido como baobá, pode guardar dentro de si até 120 mil litros de água; vive até seis mil anos; com suas fibras fabricam-se cordas e tecido; tanto a fruta, chamada "pão de macaco", como as sementes podem ser comidas – essas podem ser, até mesmo, armazenadas; as folhas e raízes são utilizadas para a cura de diversas doenças; seu tronco, ainda, pode ser escavado para formar casas. O pesquisador francês Michel Adanson[21] (apud Vainsencher, 2009) afirmava, já em 1749, que o baobá era a árvore mais útil em toda a África. Por esse conjunto de características, é a árvore símbolo da vida.[22] Em uma história tradicional recontada pelo escritor moçambicano Mário Lemos, um avô explica à neta por que o embondeiro é sagrado:

– Sabes, no tempo da guerra, há já alguns anos, quando tu ainda eras bebê, os chefes da aldeia e toda a população vinham fazer rezas e trazer oferendas ao embondeiro. É através de suas raízes profundas que ele leva as mensagens para os nossos antepassados. Pedíamos proteção. Em situação de perigo, quando chegava a noite, o embondeiro crescia e engolia toda a nossa aldeia. Se os bandidos chegassem para atacar, não encontravam nenhuma palhota.[23]

– E cabiam todas as palhotas de toda gente dentro dela?

– Cabiam, sim. Esse gigante protegia não apenas as pessoas, mas também os animais. Só depois que os bandidos deixavam a nossa terra,

21 Segundo Heloísa Pires Lima (2005, p.38), o embondeiro tem o nome científico de Adansonia digitata, em homenagem a este naturalista que fizera, em 1750, um relatório sobre essa árvore.

22 No Brasil, o baobá é cultuado como símbolo dos movimentos de resistência negra (Lucena, 2009).

23 "Palhota – casa feita de caniços ou barro, geralmente com a forma circular e cobertura de palha" (Lemos, 2005, p.29).

o embondeiro devolvia a aldeia, sã e salva. Essa árvore é muito importante para todos nós, por isso vivemos perto e cuidamos dela. Quando se construiu a grande estrada, que, pelo plano dos construtores, iria passar bem por aqui, não deixamos que cortassem o embondeiro, pois ele é sagrado para nós.

– Sagrado por quê? – perguntou Nyelete.

– Durante uma grande seca, os homens e animais morriam de sede. Toda a plantação secava e não havia alimento por toda a região. Essa árvore era a única que oferecia a água armazenada dentro de si. Ninguém passava fome, tendo seus frutos e folhas como alimento. Desse modo, todos sobreviveram. Por isso, a partir desse tempo, essa árvore tornou-se sagrada para nós. Respeitamos um embondeiro tal qual respeitamos as pessoas. Cuidamos dela porque ela cuida de nós. (Lemos, 2005, p.31-2)

Quando, pois, Fulano Malta propõe ao Padre Nunes o plantio de um embondeiro no leito do rio para recuperar os náufragos, propõe estancar a corrente com a árvore da vida, contrapondo um forte símbolo de vida – e de comunicação com os antepassados – a uma situação de morte.

Mesmo nesse único episódio em que a morte se configura como uma perda, vemos, pelo fragmento que segue, que a morte, na África tradicional, é a continuidade da vida:

(40) – *Não esqueça uma coisa: essa gente toda que desapareceu no rio está, agora mesmo, olhando-nos pelos olhos deste bicho. Não esqueça.* (Couto, 2003, p.115)

Os olhos do burro, que sobrevivera ao naufrágio do Vasco da Gama, representam os olhos de todos aqueles que pereceram no acidente. É talvez por isso que Padre Nunes insiste com Dulcineusa para que o burro seja bem tratado:

– Esse burro, Dona Dulcineusa. Prometa-me que vai tratar dele.

– Tratar dele?

Nunca a Avó se esclareceu sobre os tratamentos a aplicar na besta. (ibidem, p.101)

Esse pedido incomum fora feito quando Nunes retornara da extraordinária visita feita ao Muana wa Nweti, o feiticeiro local, após o acidente com a barca. Com o tempo, parece que Dulcineusa foi entendendo que o burro simbolizava os espíritos daqueles que faleceram no desastre, pois, algumas páginas à frente, a avó revela algo mais sobre a estranha natureza do burro, quando diz ao neto:

> *– É por isso que estou tratando desse jumento trazido pelas águas.*
> *– Não entendo a ligação, Avó.*
> *– Esse burro não é só um bicho.*
> *– Ora, avó, o burro é um burro.*
> *– Vou-lhe dizer, meu neto: em Luar-do-Chão precisamos de um anjo muito mas muito puro. Mas o anjo que aqui permanecesse perderia, no instante, toda a pureza. Talvez você, Marianito...*
> *– Talvez eu o quê?*
> *– Talvez você seja esse anjo.*[24]. (ibidem, p.108)

Novamente percebemos aqui a contraposição entre a mentalidade racional do jovem – "*o burro é um burro*" – e a mundividência mágico-animista da avó: "*esse burro não é só um bicho*", repetida mais à frente: "*Eu já disse: esse burro nem bicho não é*" (ibidem, p.115). O burro, para ela, tem parentesco com os espíritos dos náufragos, o que lhe confere uma certa pureza, advinda do seu caráter "sagrado" de "enviado das águas". Não causa espécie, portanto, que Dulcineusa associe essa "sacralidade" do bicho a Marianinho, que era, no entender dela, o "enviado" para restaurar a vida e a ordem natural nas relações da Nyumba-Kaya.

Essa concepção de mundo em que tudo é sacralizado justifica-se dentro da filosofia animista. O animismo, segundo Michel Vovelle (1993, p.146), recusa a cesura entre o mundo dos vivos e o dos mortos:

---

24 Ao final da narrativa, também Miserinha referir-se-á a Marianinho como um anjo. Quando ele chega para visitá-la, para as despedidas, ela reconhece: "Você está com o passo mais leve – comenta. – Isso é um caminhar de anjo" (Couto, 2003, p.244). A leveza do passo do rapaz, ao final da narrativa, talvez resulte do cumprimento da missão que o levara a Luar-do-Chão.

> Na áfrica tradicional, tudo o que existe é vivo ou, pelo menos, vivo à sua maneira, porque há gradações dentro das formas de vida. Esta crença caminha junto com a ideia de uma natureza onde circula um jogo de forças, ou de um mundo construído à imagem do homem, ou mesmo onde o homem (ou, sobretudo, seu sexo, lugar de poder e fecundidade) seria o centro. Para nos atermos aos homens, eles não vivem no sentido de uma ação circunscrita na duração, mas são viventes, no sentido de um estado fora da temporalidade. E eles são mais vivos ou menos vivos. Há os vivos daqui e os de lá, os mortos-vivos; os vivos-de-sobre-a-terra e os vivos-de-sob-a-terra. Os defuntos, em efeito, existem (no sentido forte do termo: *ex-sistere*),[25] comem, bebem, amam, odeiam, respondem a questões que se lhes coloca,[26] fecundam as mulheres, fertilizam os campos e os rebanhos.[27]

No animismo, o homem, portanto, não morre – ele é vivente, seja no mundo dos vivos, seja no reino dos mortos. É por isso que a morte vem sempre revestida de vida, ou de algum símbolo vital.

---

25 A etimologia do verbo existir aponta para o verbo latino exsisto,is,stìti,ère, que significa "elevar-se acima de, aparecer, deixar-se ver, mostrar-se; sair de, provir de, nascer de; apresentar-se, manifestar-se; existir, ser; consistir, resultar" (Houaiss, 2002).

26 Talvez Vovelle se refira, aqui, à interrogação dos mortos, que é uma parte do ritual de sepultamento encontrada em duas sociedades da Costa do Marfim. Enquanto o defunto é carregado, são-lhe colocadas algumas perguntas, muitas vezes atinentes à circunstância da morte, às quais o morto responde provocando no caixão movimentos diferenciados para sim e para não. (Informação verbal fornecida por Acácio Sidinei Almeida Santos, em entrevista realizada na Casa das Áfricas, São Paulo, 2008).

27 Tradução gentilmente feita por Susana Ramos Ventura. No original: "En Afrique traditionnelle, tout ce qui existe est vivant, ou du moins vit à as manière car il y a des degrés dans les formes de la vie. Cette croyance va de pair avec l'idée d'une nature ou circule um jeu de forces, ou d'un monde construit à l'image de l'homme, ou même dont l'homme (ou plutôt son sexe, siège de puissance et de fécondité) serait le centre. Pour s'en tenir aux hommes, ils ne vivent pas, au sens d'une action circonscrite dans la durée mais ils sont vivants, au sens d'une état hors de la temporalité. Et ils sont plus ou moins vivants. Il y a les vivants d'ici et ceux de là-bas, les morts vivants; les vivants-de-sur-la-terre et les vivants-de-sous-la terre. Les défunts en effet existent (au sens fort du terme: ex-sistere), mangent, boivent, aiment, haïssent, répondent aux questions qu'on leur pose, fécondent les femmes, fertilisent les champs et les troupeaux."

Como observáramos no fragmento 37, a morte de Mariavilhosa, no romance, é "escamoteada" pela crença de que, ao morrer no rio, ela continuara vivendo nas suas águas. Mariavilhosa não morrera: "convertera-se em água", como verificamos também nos trechos que se seguem:

(41) *Sua mãe, Dona Mariavilhosa, era uma mulher de valor e grandeza. Morreu no rio que é um modo de não morrer.* (Couto, 2003, p.196)

(42) E o bando, em espesso cortejo, se afasta, renteando o rio Madzimi, lá onde minha mãe se converteu em água. (ibidem, p.232)

A conversão do cadáver em água é uma imagem que metaforiza o entendimento da morte como continuidade da vida. Representa, também, uma purificação: ao invés de se decompor, o corpo se refaz, transformando-se na matéria vital que constitui, como vimos, a água do rio. A morte de Dito Mariano é igualmente envolvida pelas águas do Rio Madzimi:

(43) *Me leve agora para o rio.* [...] *Pois eu quero ser enterrado junto ao rio. Pergunte ao coveiro Curozero, ele lhe dirá. É lá que deverei ser enterrado. Eu sou um mal-morrido.* (iibidem, p.237)

(44) No segredo do escuro, trazemos o falecido para o rio. Me assombra como não tem peso o Avô Mariano. Levamos o corpo para o rio, enrolado em seu velho lençol. Lá onde o Madzimi se encurva, quase arrependido, Curozero fez paragem. (ibidem, p.239)

(45) *Depois disto, vá chamar Curozero Muando. E levem-me para o rio. Aproveitemos a madrugada que é boa hora para se nascer.* (ibidem, p.239)

(46) O enterro do sol, como o do vivente mal-morrido, requer terra molhada, areia fecundada pelo rio que tudo faz nascer. (ibidem, p.257)

(47) *Me sustinha a simples certeza: a mim ninguém, nunca, me iria enterrar. E assim veio a suceder. Fui eu, por meu passo, que me encaminhei para a terra. E me deitei como faz a tarde no amolecido chão do rio.* (ibidem, p.260)

Tanto nas falas do narrador (fragmentos 44 e 46) quanto nas cartas de Dito Mariano (fragmentos 43, 45 e 47), as circunstâncias que envolvem a morte – ou, mais precisamente, o sepultamento – são ligadas ao rio. Ao final do romance, tendo revelado seus segredos, Dito Mariano anseia por ser enterrado junto ao rio; sua justificativa para a escolha desse local é o fato de ser um "mal-morrido": as estranhas circunstâncias que precederam a sua morte podem ser o motivo de ser ele considerado como tal, ou seja, como um homem cuja morte fugiu às leis naturais.

Junod (1974, p.135) menciona que faz parte dos ritos funerários dos tsongas a colocação de um caniço ao lado do corpo – como vemos, também, no enterramento de Dito Mariano – e o espalhamento, no fundo do túmulo, de erva que tenha crescido em água. O antropólogo suíço lembra que este costume é análogo ao de enterrar as criancinhas e os gêmeos em terreno úmido. Também nos ritos funerários, a água é um importante elemento de purificação. Isso justifica o pedido do avô para ser enterrado junto ao rio, onde a terra é mais molhada. O rio torna-se, assim, ao mesmo tempo, um lugar de morte e purificação.

Vida e morte

A morte e a vida constituem um mesmo cronotopo, nas narrativas coutianas, na medida em que seus tempos, aparentemente sucessivos, se sobrepõem: de vida e morte é o tecido que compõe tanto o romance quanto o conto que analisamos. No romance, o avô permanece em estado de "semimorte" até que se complete o tempo do jovem Mariano assumir o seu papel na história daquele povoado; no conto, o menino sucede o avô, após a sua morte, na missão de manter o contato com os antepassados.

A presença constante da morte nas narrativas, nas diversas formas como ela se configura, justifica-se pelo fato de que nas diferentes culturas tradicionais que compõem a sociedade moçambicana o relacionamento com os mortos deve ser cultivado com todo o respeito, sob a pena de serem os vivos por eles prejudicados.

Dias e Dias (apud Cavacas, 2001, p.93) explicam o seguinte:

> O grupo familiar maconde não tem os limites da vida física; os seres humanos que o constituem vêm de um outro mundo, impreciso e estranho, e após a morte continuam nesse outro mundo do além. Nem o que estava antes, nem o que vem depois, deixa de ser vida, se bem que uma vida um pouco diferente desta em que nos movemos.

Além disso,

> os mortos conservam inúmeros atributos próprios dos vivos. Eles continuam interessados pela vida dos seus e podem ajudá-los. Por outro lado, os mortos são dotados de uma enorme susceptibilidade e, ao menor melindre, são capazes de se vingar. Por isso os vivos temem-nos, chegando a um temor invencível (Dias e Dias apud Cavacas, 2001, p.102)

O antropólogo Henri Junod, por sua vez, em estudo sobre os usos e costumes dos bantos, revela:

> Quanto ao homem, sabemos que os Bantu acreditam que cada ser humano se transforma, depois de morrer, em xikwembu, torna-se um antepassado-deus para os seus descendentes e um espírito hostil para os que, precedentemente, eram seus inimigos (Junod apud Cavacas, 2001, p.103)

Temos também um depoimento de como é concebida a morte na cultura teve, da província de Manica:

> [A morte é], "essencialmente, um estado de vida diminuída na forma de um espírito capaz de vir animar um novo ser humano ou apenas susceptível de continuar como tal, a conviver com a família na manutenção da perenidade da linhagem" (Suana apud Cavacas, 2001, p.93)

Esses relatos de antropólogos que estudaram diferentes etnias de raiz banta convergem para concepções de morte muito parecidas entre si, de modo que, a despeito de podermos falar em muitas e diferentes áfricas, vivendo realidades dinâmicas – para além do que observaram os pesquisadores – é possível falar em traços comuns às culturas tradi-

cionais da África subsahariana, notadamente na forma como concebem a morte e o relacionamento dos vivos com os mortos.

Quanto ao conto "Nas águas do tempo" (Couto, 1996), esse fala, na verdade, da iniciação do menino no contato entre vivos e mortos. Tanto o garoto desse conto como o jovem Marianinho precisam aprender a travar relações com os antepassados mortos, que devem ser reverenciados para que deles se obtenha o favor.

Para entender esse relacionamento com os espíritos dos falecidos, precisamos recorrer ao conceito de morte entre os africanos de raiz banta. E, uma vez que a morte é a desestruturação da pessoa em sua humanidade, é necessário recuarmos ainda mais para sabermos, em termos antropológicos, em que se baseia o conceito de pessoa nas culturas africanas tradicionais.

Segundo o maliano Amadou Hampâté Bâ (1977, p.1), a noção de pessoa na África subsaariana é muito complexa. "Implica uma multiplicidade interior de planos de existência concêntricos e superpostos (físicos, psíquicos e espirituais, em diferentes níveis), bem como uma dinâmica constante". Ele explica que "a existência, que se inicia com a concepção, é precedida por uma pré-existência cósmica onde o homem residiria no reinado do amor e da harmonia..." (ibidem).

A pessoa, portanto, não se encerra em si mesma: ao contrário, ela se abre em múltiplas direções, em variadas dimensões interiores e exteriores, que se comunicam; é tarefa do homem, ao longo de sua vida, buscar o equilíbrio e a harmonia entre essas dimensões. Segundo a visão de mundo tradicional africana, tudo o que existe no universo é interligado; o homem, assim, pertence a esse sistema de forças que abrange os reinos animal, vegetal e mineral. Qualquer perturbação na ordem natural implica necessariamente transtornos para o ser humano que, por esse motivo, procura manter em equilíbrio o espaço que habita. É o que explicam os antropólogos Serrano & Waldman (2007, p.138):

> A África tradicional concebe o mundo a partir de uma visão dinâmica que observa todos os seres em perpétuo crescimento e numa interação constante. A *força vital* está presente em todos os seres existentes: homens (tanto os vivos quanto os antepassados), animais, vegetais, seres inani-

> mados (minerais, objetos, etc.), e mesmo nas qualidades ou modalidades desses mesmos seres (entre os quais o belo, o feio, a verdade, a mentira etc.). (grifo dos autores)

Os autores lembram também que, embora a modernidade tenha dificuldade em respaldar ou assegurar as formas de religião ditas animistas, essas devem ser analisadas sem preconceito, pois suas noções religiosas, muitas vezes discriminadas como superstições, guardam relação direta com fatos sociais e com o uso dos recursos naturais fundamentais para a manutenção do modo de vida tradicional; são elas que têm assegurado a continuidade da vida no continente. Serrano & Waldman (2007, p.138-9) mencionam, até mesmo, que o afastamento do homem africano contemporâneo das religiões tradicionais – cuja lógica vem sendo substituída pela da economia de mercado – é um dos fatores que permitem a degradação ambiental e o desmatamento; a terra, por exemplo, que antes era considerada uma herança coletiva dos antepassados e por isso devia ser conservada, perde valor sagrado e ganha valor de mercado, o que possibilita sua divisão e a exploração inadequada de seus recursos.

Nessas religiões, segundo a teóloga Irene Dias de Oliveira (2002, p.52), "a morte constitui um renascimento simbólico; é por isso que os antepassados são os atores sociais do grupo, ainda que não estejam vivos". A importância dos antepassados reside no fato de serem eles o elo entre os homens e a força primordial (ou o preexistente), princípio que originou a criação do universo e sua expansão em diferentes formas de vida (Serrano & Waldman, 2007, p.140). É pela morte que eles se mantêm como "atores sociais", com força de ação sobre os vivos.

Para que a morte aconteça de maneira benéfica para a comunidade, porém, é necessário que o morto tenha cumprido seu destino; só assim poderá se transformar em ancestral. É o que nos explica a etnóloga Juana Elbein dos Santos (2007, p.221-2), ao estudar os ritos da morte entre os nagôs (descendentes dos iorubás) na Bahia:

> para o *Nàgô*, a morte não significa absolutamente a extinção total, ou aniquilamento [...]. Morrer é uma mudança de estado, de plano de existência

> e de status. Faz parte da dinâmica do sistema que inclui, evidentemente, a dinâmica social. Sabe-se perfeitamente que *Ikú* [a morte] deverá devolver à *Iyá-nlá*, a terra, a porção símbolo de matéria de origem na qual cada indivíduo fora encarnado; mas cada criatura ao nascer traz consigo seu *orí*, seu destino. Trata-se, então, de assegurar que este se desenvolva e se cumpra. [...]
>
> O ser que completou com sucesso a totalidade de seu destino está maduro para a morte. Quando se passa do *àiyé* [o mundo] para o *òrun* [o além], tendo sido lembrados os rituais pertinentes, transforma-se automaticamente em ancestre, respeitado e venerado e poderá inclusive ser invocado como *Égún* [espírito desencarnado; ancestral]. Além dos descendentes gerados por ele durante sua vida no *àiyé*, poderá por sua vez participar na formação de novos seres, nos quais se encarnará como elemento coletivo.

Fica evidente, nessa explicação de Santos, que o homem, ao morrer, se reintegra na força vital que anima todos os seres; sua existência individualizada, portanto, passa a ser parte de uma existência genérica e coletiva. O processo para essa transformação inclui a morte e os ritos funerários.

Junod (1974, p.326) relata que, para os bantos, na morte, "o corpo decompõe-se, mas a sombra [a alma] parte e continua a sua vida como um deus, um *chicuembo*". Assim, todos os homens que morrem tornam-se espíritos.[28] Esses antepassados-deuses interagem com os vivos, como já apontara Oliveira, seja com ações benéficas (a chuva, a colheita, o sair ileso de um combate etc.), seja com maldições (seca, doenças, esterilidade, acidentes etc.), de acordo com as relações que os vivos mantêm com eles. Lembra Junod (1974, p.350) que "os antepassados-deuses são, por certo, a força espiritual mais poderosa que age sobre a vida do homem".

Esse poder de ação dos *chicuembos* é fartamente documentado pelas lendas e mitos africanos – e, também, pela literatura produzida

28 Na verdade, a palavra espírito traduz melhor o sentido de chicuembo do que o termo "deus", empregado por Junod (Noa, 2009. Informação verbal, obtida em nosso Exame de Qualificação).

na África ou nos países em que a presença africana é culturalmente marcante.[29]

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), vemos que Dito Mariano morre sem morrer de fato, isto é, entra em estado de "pré-morte" logo que dispara o *flash* do fotógrafo que providenciava, a seu pedido, um retrato de família. E assim, como ser incompleto, permanece por quase toda a narrativa.

Segundo Junod (1974, p.325), em algumas etnias bantas acredita-se que todo homem tem o seu duplo: "A alma é, a uma vez, o sopro, isto é, qualquer coisa que tem a mesma natureza do vento, e a sombra ou a forma do homem, em oposição com a carne do seu corpo. [...] eles consideram o ser humano como duplo e capaz de, em certas ocasiões, se desdobrar".

O autor refere que esse desdobramento fisiológico, como acreditam alguns, é normal e se dá durante a noite: no sono, a alma desencarna provisoriamente e só retorna ao seu possuidor quando esse acorda; trata-se de um procedimento natural, sem maiores consequências.

Junod registra ainda que a crença de que a fotografia tem o poder de subtrair a alma de uma pessoa, encontrável em várias culturas, está presente também entre os bantos. Ao tratar do duplo e de seu desdobramento (quando a alma desliga-se do corpo), o antropólogo revela outro tipo de divisão anímica, mais perigosa e, segundo ele, patológica, que pode ser causada pela fotografia:

> A fotografia que se tira a um homem pode causá-lo. Os indígenas ignorantes opõem-se, instintivamente, a deixar-se fotografar. Dizem: "Estes brancos querem roubar-nos e levarem-nos com eles para muito longe, para países que não conhecemos, e nós ficaremos como seres incompletos". (ibidem, p.325)

Aproveitando-se também desse relato, Mia Couto (2003) compõe a fábula de *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Ao deixar-se

---

29 Nota-se a ação dos chicuembos com mais evidência no romance Terra sonâmbula, tal como analisamos em nossa comunicação "A morte e a morte em Mia Couto e Jorge Amado", apresentada no XI Congresso Internacional da Abralic (Silva, 2008).

fotografar, Dito Mariano sofre um desdobramento fisiológico em que a alma se separa do corpo, que se mantém em estado cataléptico. A catalepsia é um "estado no qual o paciente conserva seus membros em uma posição que lhe foi dada por terceiros. Surge em certos problemas mentais graves e se inscreve no quadro da esquizofrenia" (Houaiss, 2002). Vejamos o interrogatório médico:

> O médico sacode a cabeça, sem expressão. Vezes sem conta já se tinha debruçado sobre o Avô, tomado o pulso, levantado a pálpebra, apalpado o peito. Uma vez mais se sujeitava ao repetido interrogatório:
> – *Ele está morto, doutor?*
> – *Clinicamente morto.*
> – *Como clinicamente? Está morto ou não está?*
> – *Eu já disse: ele está em estado cataléptico.* [...]
> – *Explica melhor, doutor, não estamos habituados a esses vocabulários. Diga uma coisa: ele respira, o coração bate?*
> – *Respira mas a um nível quase imperceptível. E o pulso está tão fraco que não o sentimos.* (Couto, 2003, p.35-6)

Embora a medicina do Dr. Amílcar Mascarenha explique cientificamente o estado do Avô, a viúva teme ser acusada de feitiçaria: "Ser-se velha e viúva é ser merecedora de culpas. Suspeitariam, certamente, que a Avó seria autora de feitiços. O estado moribundo de Mariano seria obra de Dulcineusa" (ibidem, p.34).

A ficção de Couto mescla, assim, os conhecimentos científicos e as explicações racionais com uma outra ordem de pensamento, uma outra racionalidade, própria das etnias africanas que compõem a população moçambicana. As duas realidades parecem coexistir em pé de igualdade, no país e na ficção.

Rio, tempo-lugar das sensações

O rio comparece, também, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), como um espelho das sensações e sentimentos das personagens. Elas investem o rio de suas emoções, transformando-o, de paisagem, em elemento de coadjuvação. Vejamos

como isso ocorre, analisando alguns fragmentos em que o rio comparece com essa função.

> (48) Ele [Fulano Malta] olha as águas. Como seus olhos fossem remos e sulcassem o rio contra a corrente. (ibidem, p.204-5)

> (49) Enquanto me afasto, ele [Ultímio] permanece sentado, olhar abatido nas águas do rio. (ibidem, p.249)

Após ter soltado Marianinho da prisão onde estivera detido sob a dupla suspeita de ter sido ele, o único estrangeiro da ilha, o causador do estranho fechamento da terra e, também, de estar investigando a morte de Juca Sabão, seu pai, Fulano Malta, entabula conversa com o filho, relembrando detalhes do assassinato do coveiro. Antes, porém, de abrir-se com o filho, Malta contempla as águas do rio – é o que vemos no fragmento 48. Seu olhar é penetrante e obstinado, como se depreende da comparação: "Como se seus olhos fossem remos e sulcassem o rio contra a corrente". Esse remar contra o fluxo das águas sugere a atitude de resistência que caracteriza a personagem; antigo combatente pela independência do país, Fulano Malta vê, agora, que o objetivo de sua luta não fora atingido, pois o abuso perpetrado pelo colonialismo se mantivera, agora patrocinado pela nova administração.

No outro fragmento (49), é também decepção que o rio espelha – dessa vez, o olhar que se abate sobre o rio é de Ultímio, que acabara de ser confrontado pelo sobrinho no que diz respeito à sua intenção torpe de vender a casa familiar logo após os funerais.

Ainda na travessia para Luar-do-Chão, no barco, Marianinho interroga o tio sobre a situação do avô. A notícia de que o venerando parente estacionara entre a vida e a morte enche o protagonista de tristeza:

> (50) A vontade é de chorar. Mas não tenho idade nem ombro onde escoar tristezas. Entro na cabina do barco e sozinho-me num canto. [...] Minha alma balouça, mais murcha que a gravata do Tio. Houvesse agora uma tempestade e o rio se reviravirasse, em ondas tão altas que o barco

não pudesse nunca atracar e eu seria dispensado das cerimónias. Nem a morte de meu Avô aconteceria tanto. Quem sabe mesmo o Avô não chegasse nunca a ser enterrado? Ficaria sobrado em poeira, nuveado, sem aparência. Sobraria a terra escavada com um vazio sempre vago, na inútil espera do adiado cadáver. Mas não, a morte, essa viagem sem viajante, ali estava a dar-nos destino. E eu, seguindo o rio, eu mais minha intransitiva lágrima. (ibidem, p.18-19)

Na imaginação do rapaz, o rio poderia vir em seu socorro e livrá-lo da obrigação e da consternação que o luto lhe impunha; Marianinho tem a estranha percepção – que talvez configure, no romance, uma vaga prolepse – de que, sem a sua presença, o enterro do avô não se realizaria. Reconhecendo, porém, a inelutabilidade da morte, aceita seu destino e junta às águas do rio a lágrima que seus olhos não deixam escapar.

O rio, nesses três trechos que observamos, participa dos sentimentos das personagens, condividindo-lhes obstinação, abatimento e tristeza, marcando o tempo psicológico. O mesmo ocorre no episódio do primeiro acidente de barco, quando o rio faz ecoar a lamentação das mulheres:

(51) Parara de chover e uma estranha quietude pairava sobre a encosta. Foi então que se escutaram os lamentos, gritos e prantos vindos do rio. As mulheres hasteavam a sua tristeza, sinal que a morte já procedia à sua colheita. (ibidem, p.99)

Há, porém, momentos em que o rio toma parte de forma mais ativa dos acontecimentos, como se vê no seguinte fragmento:

(52) Confessar; podia ser, aceitou Fulano. Mas não conversou, nem confessou. Ficou calado, fazendo coro com o silêncio de Nunes. Sentados, os dois contemplaram o rio como se escutassem coisas só deles. (ibidem, p.102)

Compartilhando o silêncio de Fulano Malta e Padre Nunes, o rio parece desatar, neles, segredos e desejos inconfessáveis. Vale notar que

a sinestesia – olhar como quem escuta – reforça a ideia de que o rio não é apenas o receptor das sensações vividas pelas personagens, mas atua com elas, despertando-lhes lembranças e sugerindo atitudes.

As cores também têm um papel significativo nas narrativas coutianas. Elas sinalizam, de outra forma, o tempo das emoções, das sensações (tempo psicológico). No conto "Nas águas do tempo" (Couto, 1996), o branco e o vermelho, presentes respectivamente na coloração dos nenúfares do lago proibido e nos lenços do avô e das criaturas da outra margem, são cores carregadas de significado. Também em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), a sinestesia tem um papel importante e é apresentada logo na cena de abertura, no lenço da personagem Miserinha, uma velha incapaz de enxergar cores. Ao desembarcar na ilha, ela lança um lenço colorido nas águas do rio, como um augúrio de boa sorte a Marianinho, que concluía a viagem fluvial com destino à terra natal, onde começaria outra viagem – "não por terra, mas por gente".[30] Vejamos alguns fragmentos da história de Miserinha, na qual o rio tem papel preponderante:

> (53) Doença que lhe pegou com a idade. Começou por deixar de ver o azul. Espreitava o céu, olhava o rio. Tudo pálido. (Couto, 2003, p.20)

> (54) Na aldeiazinha onde crescera, o rio tinha sido o céu da sua infância. No fundo, porém, o azul nunca é uma cor exacta. Apenas uma lembrança, em nós, da água que já fomos. (ibidem, p.20)

> (55) Venho perto do rio e escuto as ondas: e, de novo, nascem os azuis. Como, agora, estou escutar o azul. (ibidem, p.20)

Miserinha conta a Marianinho, na sua travessia rumo a Luar-do-Chão, a origem da sua estranha doença. Os fragmentos 53 e 54 mostram a importância do rio – como de toda a natureza – na vida da

30 Essa expressão é de Mia Couto; encontra-se na dedicatória de nosso exemplar de Cronicando (Couto, 1991), escrita em 1997.

ilhoa. Na metáfora "o rio tinha sido o céu da sua infância", percebemos que o rio encerra o horizonte de vida daqueles habitantes; além do rio é o mundo todo. Estar perto do rio (fragmento 55) e ouvir o barulho de suas águas (ondas do rio?) tem, para Miserinha, um efeito regenerativo. Afinal, a cor azul, para a maioria dos povos, está relacionada à espiritualidade (Biedermann, 1993, p.45).[31] O azul, explica o narrador, é "apenas uma lembrança, em nós, da água que já fomos". Tem essa cor, portanto, uma ligação profunda com o mundo espiritual, que antecede e sucede a vida humana.[32]

Durante a conversa com Marianinho, na embarcação, Miserinha portava um lenço muito colorido:

> As roupas são velhas, de antigo e encardido uso. Contrasta nela um lenço novo, com as colorações todas do mundo. Até a idade do rosto lhe parece minguar, tão de cores é o lenço.
>
> – *Está-me a olhar o lenço? Este lenço fui dada na cidade. Agora é meu.* (Couto, 2003, p.20)

O lenço, de cores vivas, contrasta com o vestuário da idosa e representa a própria vida; nele, as cores que Miserinha não via se apresentam aos olhos do mundo. É curiosa a explicação que ela dá para a posse deste mimo: "Este lenço fui dada na cidade". Ignoramos se essa forma de falar pertence a alguma variante da língua portuguesa falada em Moçambique. Contudo, se analisarmos a oração tal como aparece,

---

31 Para Kandinski (apud Chevalier & Gheerbrant, 2009, p.107), a cor azul é "movimento de afastamento do homem e movimento dirigido unicamente para seu próprio centro, que, no entanto, atrai o homem para o infinito e desperta-lhe um desejo de pureza e uma sede de sobrenatural. [...] o azul tem uma gravidade solene, supraterrena". O azul, segundo esses autores, pertence ao mundo do além: "Impávido, indiferente, não estando em nenhum outro lugar a não ser em si mesmo, o azul não é deste mundo; sugere uma ideia de eternidade tranquila e altaneira, que é sobre-humana – ou inumana" (ibidem).

32 A cor azul chama a atenção noutro conto de Estórias abensonhadas, "As flores de Novidade" (Couto, 1996, p.15-19), cuja protagonista é uma criança diferente, de olhos muito azuis e sapiência divina; flores azuis comparecem na narrativa para encerrar o destino da menina, como se ela tivesse pertencido sempre ao mundo do além.

ficamos em dúvida sobre quem seria o sujeito e o objeto da ação: o lenço foi dado à mulher ou a mulher foi dada ao lenço? De qualquer modo, fica estabelecida uma relação de pertencimento (mútuo) entre o lenço e a mulher, que afirma: "Agora é meu". Quando, porém, Miserinha joga-o no rio, Marianinho, que vê somente o lenço flutuando nas águas, pensa ter sido a mulher que caíra da barca:

> (56) – Tio, a mulher caiu no rio! (ibidem, p.21)

Mais uma vez, a ligação entre a mulher e o objeto (que portava as cores que ela não via, completando sua visão parcial) fica explícita.

Ao jogar o lenço no rio, Miserinha o faz como um bom augúrio para o rapaz:

> (57) – Não se aflija, o lenço não tombou. Eu é que lancei nas águas.
> – Atirou o lenço fora? E porquê?
> – Por sua causa, meu filho. Para lhe dar sortes.
> – Por minha causa? Mas esse lenço era tão lindo! E agora, assim desperdiçado no rio...
> – E depois? Há lugar melhor para deitar belezas?
> O rio estava tristonho que ela nunca vira. Lhe atirara aquela alegria. Para que as águas recordassem e fluíssem divinas graças.
> – E você, meu filho, vai precisar muito de boa protecção. (ibidem, p.21)

Mais tarde, Marianinho recordará esse episódio:

> (58) O lenço que ela lançara às águas do rio parecia ainda flutuar no meu olhar. Para minha protecção, ela dissera. (ibidem, p.135)

As cores do lenço atirado ao rio têm a função de alegrar suas águas, a fim de que elas atuem beneficamente junto a Marianinho. Novamente estamos diante da sacralização do rio: de suas águas fluem bênçãos, invocadas por Miserinha. Vale lembrar que esta fora, noutros tempos, considerada feiticeira. Quem explica é Dito Mariano que, numa das cartas, dá outra explicação para a doença da mulher:

(59) *Certa vez me alertaram: um crocodilo fora visto no encalço da canoa* [onde Admirança se despia]. O *bicho, assim me disseram, seria de alguém. Imaginava mesmo de quem seria: de Miserinha. A mulher detinha poderes. Por ciúme destinava a morte na sua rival Admirança, nos remansos do Madzimi. Esbaforido corri para junto de Miserinha. E lhe dei ordem que suspendesse* o *feitiço. Ela negou. A dizer verdade, nem me ouviu. Estava possuída, guiando* o *monstro perante a escuridão. Não consegui me conter: lhe bati na nuca com um pau de pilão. Ela tombou, de pronto, como um peso rasgado. Quando despertou, me olhou como se não me visse. O golpe lhe tinha roubado a visão. Miserinha passou a ver sombras. Nunca mais poderia conduzir* o *seu crocodilo pelas águas do rio.* (ibidem, p.234)

O fato é que, apesar da visão perturbada, Miserinha parece continuar envolta em mistério. Ao final da narrativa, Marianinho vai visitá-la e encontra, em sua casa, o lenço colorido que fora deitado ao rio.

(60) *– Esse lenço tinha caído no rio. Como é que está aqui, Miserinha?*
– Tudo o que tomba no rio é arrastado até mim.
– Não diga que quem arrasta é o crocodilo?
– *Qual crocodilo* – pergunta Miserinha soltando uma gargalhada. E acrescenta, sem interrupção: – *Você já está a acreditar de mais nessas histórias da Ilha...* (ibidem, p.244)

O lenço lhe voltara, explica a velha, porque o rapaz já não precisava mais da proteção que lhe fora desejada. De certo modo, o bom augúrio fora cumprido, visto que Marianinho, conquanto guarde sempre uma distância razoável, começara a identificar-se com a mundividência tradicional ou, pelo menos, a aceitá-la e compreendê-la.

Rio, tempo-lugar da poesia

(61) *Quando já não havia outra tinta no mundo*
o poeta usou do seu próprio sangue.
Não dispondo de papel,
Ele escreveu no próprio corpo.
Assim,

nasceu a voz,
o rio em si mesmo ancorado.
Como o sangue: sem foz nem nascente.
Lenda de Luar-do-Chão (ibidem, p.220)

Nesse trecho, disposto como epígrafe de um dos capítulos do romance, o sangue é o rio de vida que anima a poesia. Como muitos escritores, Mia Couto começou também sua trajetória literária pela poesia, passando logo depois à produção de um sem número de contos e crônicas e, bem mais tarde, dedicou-se à escrita de romances. Contudo, em todos os seus escritos, a preocupação com a palavra poética prevalece, nas recriações que a crítica costuma chamar de "brincriações". Segundo Jakobson (1973, p.6), a palavra poesia "prende-se a um verbo que significa 'criar', e, na verdade, a poesia, não sendo o único aspecto criador, é o domínio mais criador da linguagem". Sob esse aspecto, a literatura de Mia Couto é bastante poética, criativa: não só pela profusão de obras, mas pela transcodificação da linguagem cotidiana em poesia, resultando numa reinvenção linguística que aproxima a palavra poética da oralidade, repleta, essa, de comparações e metáforas, também ligadas ao rio, como vemos nos fragmentos a seguir:

(62) O rio está sujo, peneirado pelos sedimentos. E o tempo das chuvas, das águas vermelhas. Como um sangue, um ciclo mênstruo vai manchando o estuário. (Couto, 2003, p.19)

(63) As ruas estão cheias de crianças que voltam da escola. Algumas me olham intensamente. Reconhecem em mim um estranho. E é o que sinto. Como se a Ilha escapasse de mim, canoa desamarrada na corrente do rio. (ibidem, p.91)

(64) – *Vê aquelas chamas espelhadas no rio? Acha que tudo aquilo é apenas um barco que está a arder?*

Tudo está sendo queimado pela cobiça dos novos-ricos. [...] A Ilha é um barco que funciona às avessas. Flutua porque tem peso. Tem gente feliz, tem árvore, tem bicho e chão parideiro. Quando tudo isso lhe for tirado, a Ilha se afunda.

– *A Ilha é o barco, nós somos o rio.* (ibidem, p.214)

(65) *Dormir é um rio, um rio feito só de curva e remanso. Deus está na margem, vigiando de sua janela. E invejando o irmos, infinitos, vidas afora.* (ibidem, p.259)

(66) *A sua mão, a sua letra, me deu voz. Não foi senão você que redigiu estes manuscritos. E não fui eu que ditei sozinho. Foi a voz da terra, o sotaque do rio.* (ibidem, p.238)

Nessas imagens, o rio é caracterizado como um sangue, um ciclo mênstruo; é também a humanidade, o leito por onde corre a vida humana. A Ilha de Luar-do-Chão é um barco a queimar-se dentro do rio que é metáfora dos homens e de sua inconsciência. O rio e a terra são, também, palavra.

Não bastasse essa riqueza de significados simbólicos, o rio é também sabedoria:

(67) *Esta árvore, tal como eu, não tem cultura ensinada. Aprendeu apenas da embrutecida seiva. O que ela sabe vem do rio Madzimi. Longe do rio, a maçaniqueira morre. É isso que a faz divina.* (ibidem, p.259)

O rio ensina a árvore, ensina o homem, dita-lhe as palavras que explicam a vida. Noutro episódio, água e palavra estiveram também misturadas, como observamos no seguinte fragmento de uma carta de Dito Mariano:

(68) *Lembra o caso dos livros que você trouxe e para sempre desapareceram? Pois foi seu pai que os fez desaparecer. Você trazia consigo esses livros, esses cadernos, e ele olhava para eles como se fossem armas apontadas contra a nossa família. Nem sabia bem o que fazia, nunca entendeu por que o fez. Levou aquela livralhada, foi com esse embrulho até ao cais. No caminho, seu pai sentiu o volume, o peso daquilo, e lhe pareceu que atravessava distâncias maiores que a inteira Ilha e que desembarcava na outra margem do rio. Em vez de sustentar um peso ele ia ficando leve, cada vez mais leve. Suspeitou que era culpa de seu intento. Sentou-se, sempre segurando a carga. Descansou,*

> *para acertar o real com a realidade. Porém, mais e mais a leveza o atingia. Foi mesmo assaltado por súbita visão: ele esvoava, cruzando nos céus com outros homens que, em longínquas nuvens, também sobraçavam livros. E pensou: aquelas escritas traziam feitiço. Mais uma razão para fazer aquilo em nada. Correu até ao cais e antes que subisse pelos ares, gaivoteando sem direcção, ele deitou os livros todos no rio. Mas, porém: os cujos livros não se afundaram. Demoraram-se na superfície, como se resistissem às fundezas, as páginas abertas agitando-se como se fossem braços. E seu pai, no desvairo do medo, o que viu foi corpos sem vida, náufragos ondeando na respiração do rio. E fugiu, aterrorizado. Até hoje ele acredita que esses maldiçoados livros estão flutuando no rio Madzimi.* (ibidem, p.66-7)

Os livros de Marianinho são armas apontadas contra o clã dos Malilanes. Como se a cultura letrada tivesse o poder (e não tem?) de fazer desaparecer as culturas da oralidade. Intuitivamente o pai procura livrar-se dos livros do filho, que constituíam ameaça também à sua autoridade de pai. Os livros, nas mãos de Fulano Malta, pesam demais e o conduzem ao desconhecido: "*lhe pareceu que atravessava distâncias maiores que a inteira Ilha e que desembarcava na outra margem do rio*." Contudo, o peso dos volumes vai-se desvanecendo – é quando lhe sobrevém a visão de si mesmo flutuando junto com outros homens de letras. "*E pensou: aquelas escritas traziam feitiço*". Feitiço é a forma utilizada pelas civilizações mais antigas para explicar aquilo que a sua razão não lograva entender. No fundo, Fulano Malta quer se desvencilhar daquela tentação – a do saber escolarizado, estrangeiro. Malta joga os livros no rio. E, como acontecera com a pistola que Dito Mariano tentara afundar no rio, o rio rejeita também os papéis: "*Demoraram-se na superfície, como se resistissem às fundezas, as páginas abertas agitando-se como se fossem braços*". Fulano Malta confunde os livros com náufragos, homens mortos. Essa metáfora é tanto mais interessante se lembrarmos que os espíritos dos mortos da família, os antepassados, são reverenciados na África tradicional como sábios, detentores do poder de fazer o bem ou o mal aos seus, dependendo da forma como forem tratados. Mas os mortos que estão nas páginas dos livros não fazem parte da família: são estranhos, estrangeiros, e, em certa medida, invasores. Novamente aqui desponta a preocupação de Mia Couto com o intercâmbio entre as

culturas tradicionais e as culturas da modernidade. Marianinho é fruto destas trocas; a literatura de Mia Couto também o é.

No romance, descobre-se que a explicação para o sumiço dos livros do jovem estudante era fictícia:

> (69) Há anos que suportara culpa dessa mentira que ele mesmo criara: os meus manuais nunca tinham sido lançados no rio Madzimi.
>
> – *Agora, pai, quem os vai atirar ao rio sou eu.* (ibidem, p.246)

Feita a transição entre o saber livresco e o saber tradicional, o próprio Marianinho dispensa os livros que lhe haviam sido confiscados. Reconquistada a sua ligação com os Malilanes, reconstruída a ponte entre essas duas sabedorias, os livros escolares deixam de ser a única fonte de conhecimento. Em seu retorno à ilha, o rapaz aprendera um modo de pensar que só lhe poderia ser transmitido pela convivência com os mais velhos. Curioso, porém, é que, embora tenda a desfazer-se dos livros, a transmissão dos segredos do avô e, com eles, da mundividência dos ilhéus, se dera para Marianinho principalmente por intermédio da escrita, das cartas psicografadas do avô, que pouco a pouco lhe revelaram não só a história da família, mas a cosmovisão tradicional, que encerra um pensamento de base mítica.

Mitos

O mito, estreitamente ligado à capacidade humana de imaginação, está presente na história da humanidade desde o período Paleolítico, quando o homem adquiriu consciência da sua mortalidade. Karen Armstrong (2005, p.9-10) elenca cinco aspectos fundamentais dos mitos em geral:

> a) eles se baseiam na experiência da morte, ou seja, no medo da extinção;
>
> b) os mitos são inseparáveis do rito, isto é, da representação litúrgica que lhes dá vida;
>
> c) mitos tratam de realidades desconhecidas;
>
> d) eles encerram códigos de conduta; mostram como o homem deve se comportar;

e) "toda mitologia fala de um outro plano que existe paralelamente ao nosso mundo, e em certo sentido o ampara".

As narrativas de Mia Couto, ao sobreporem, com a ferramenta do maravilhoso, as realidades históricas e míticas que se entrelaçam no modo de pensar do homem rural de Moçambique, têm como substrato de criação todo um universo de referências fundamentado no pensamento mítico. Armstrong chama a atenção, como vimos, para o fato de que a mitologia nasce ligada à consciência de morte; é no limiar da vida, diante da morte, que o homem busca o significado da existência e, onde a razão não alcança explicação, ganham corpo os mitos: pela imaginação, o homem procura elucidar aquilo que permanece para ele como mistério. Toda mitologia, lembra Armstrong, refere-se a um plano paralelo ao da existência humana terrestre que o transcende e o ampara, isto é, dá-lhe sentido. Nas narrativas de que tratamos aqui, o lugar metafórico desse plano é a "outra margem", além do lago ou do rio; além, vale dizer, do mundo conhecido. É lá a habitação dos antepassados, é para lá que vai o avô de Marianinho, estacionado em meio à travessia para o pós-vida. Importa, pois, que essa realidade seja reconhecida e afirmada pelo homem da "margem de cá", pelos vivos. Sem o reconhecimento dos vivos, o mundo mítico que existe antes e além do complexo de nascimento, vida e morte não ganha sustentação.

Mesmo na história das religiões, houve um certo momento em que o "mundo de lá" ganhou voz e reconhecimento, com o advento do espiritismo – termo criado por Allan Kardec (1983, p.15), na França, em 1857, para designar a doutrina que "tem por princípio as relações do mundo material com os Espíritos ou seres do mundo invisível". A popularização da doutrina espírita funda-se em dois pilares: primeiro, na intuição humana, documentada nos mitos e supostamente revelada pelas religiões, da existência de uma realidade extratemporal e de uma vida imortal para o homem; depois, na curiosidade que o homem naturalmente tem sobre tudo que é encoberto, desconhecido, misterioso – é o caso do mundo dos espíritos, ou dos antepassados.

Outra informação importa para a nossa análise do romance de Mia Couto, e diz respeito ao fenômeno da psicografia, método pelo qual

Marianinho se comunica com o espírito de Dito Mariano. J. Herculano Pires (1983, p.7), na abertura de *O livro dos espíritos*, explica como surgiu a obra que deu origem ao espiritismo:

> A maneira por que o livro fora escrito era também inteiramente nova. O prof. Denizard Hippolyte Léon Rivail[33] fizera as perguntas que eram respondidas pelos Espíritos, sob a direção do Espírito da Verdade, através da cestinha-de-bico. Psicografia indireta. Os médiuns, duas meninas, [...] colocavam as mãos nas bordas da cesta e o lápis (o bico) escrevia numa lousa. Pelo mesmo processo o livro foi revisado pelo Espírito da Verdade através de outra menina [...]. Outros médiuns foram posteriormente consultados e Kardec informa, em *Obras póstumas*: "Foi dessa maneira que mais de dez médiuns prestaram concurso a esse trabalho. Este livro é, portanto, o resultado de um trabalho coletivo e conjugado entre o Céu e a Terra".

Resulta também de "um trabalho coletivo entre o Céu e a Terra", no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), o estabelecimento da verdade sobre a morte de Juca Sabão – mistério que maravilhosamente fez com que a terra se fechasse, negando-se ao sepultamento até sua revelação, que se deu por meio da psicografia. Mia Couto utilizou-se, assim, de um modo de comunicação entre vivos e mortos que, embora sendo de origem europeia, serviu muito bem aos seus propósitos, nessa obra.

Segundo Kardec (1984, p.174), a psicografia é a comunicação entre os vivos e os antepassados feita pela escrita: "O Espírito comunicante age sobre o médium; este, assim influenciado, move *maquinalmente* o braço e a mão para escrever, não tendo (pelo menos no comum dos casos) a menor consciência do que escreve..." (grifo do autor). Kardec chama a atenção para o fato de que a escrita mediúnica é involuntária, ou seja, a mão escreve maquinalmente, sem que o escrevente tenha consciência do que escreve. É exatamente o que ocorre com Marianinho: no início, ele não tem consciência de que está ele mesmo redigindo as palavras ditadas pelo espírito do avô, e intriga-o não saber a origem das cartas.

---

33 Nome de batismo de Allan Kardec.

Aos poucos, porém, ele vai reconhecendo nos escritos psicografados a própria letra, e ganhando, assim, consciência da própria mediunidade.

A psicografia, aqui, está a serviço do que entendemos ser o propósito de Mia Couto ao escrever tanto o romance quanto o conto: chamar a atenção para a necessidade de preservação da mundividência das culturas africanas tradicionais. Tanto no conto como no romance, o avô passa ao neto a herança da comunicabilidade com os ancestrais, cuja realidade ampara o mundo dos vivos, como dizia Armstrong a respeito dos mitos. No conto, a comunicação é puramente visual; no romance, ela não apenas se dá pela escrita, mas pela influência do espírito sobre o corpo do médium: é o espírito quem dita, mas é a mão do médium que a escreve. Simbolicamente, temos um conhecimento mítico, de transmissão oral, que sobrevive pela escrita, que é o meio de transmissão do conhecimento científico. A arte (a literatura) permite que o mito se sobreponha ao logos para sobreviver. A poesia, em sentido amplo, é o território onde o mito pode ser preservado.

Tomemos, para nossa reflexão, um pequeno relato que comparece em "Nas águas do tempo" (Couto, 1996) e é referido em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003). Trata-se de uma narrativa das origens do homem sobre a terra:

> (70) Certa vez, no lago proibido, eu e o vovô aguardávamos o habitual surgimento dos ditos panos. Estávamos na margem onde os verdes se encaniçam, aflautinados. Dizem: o primeiro homem nasceu de uma dessas canas. O primeiro homem? Para mim não podia haver homem mais antigo que meu avô. (Couto, 1996, p.11)

> (71) Em seguida, por cima da campa [Curozero Muando] espalha uns pés de ubuku, dessas ervas que só crescem junto ao rio. No fim, entrega-me um caniço e ordena que o espete na cabeceira da tumba. Foi um caniço que fez nascer o Homem. Estamos repetindo a origem do mundo. Afundo a cana bravia na areia. Como uma bandeira, o caniço parece envaidecido, apontando o poente. (Couto, 2003, p.241)

Origem do homem, origem da palavra: estamos no campo da poesia e do mito, palavra poética que recria mundos. Todavia, não encontra-

mos nenhuma lenda ou mito de origem africana que narre o surgimento do homem a partir dos caniços. Há outros relatos de mitos genesíacos, mas não encontramos a fonte dessa criação de Mia Couto.[34] Contudo, a aproximação do homem a um caniço fora feita também pelo filósofo e matemático Blaise Pascal (1961). Sua obra *Pensamentos* é dividida em quatorze artigos e 924 frases; cada artigo trata de um tema diferente. No artigo VI, intitulado "Os filósofos", encontramos, nas frases 347 e 348, a comparação do homem a um "caniço pensante":

> *(347) O homem não passa de um caniço, o mais fraco da natureza, mas é um caniço pensante. Não é preciso que o universo inteiro se arme para esmagá-lo: um vapor, uma gota de água bastam para matá-lo. Mas, mesmo que o universo o esmagasse, o homem seria ainda mais nobre do que quem o mata, porque sabe que morre e a vantagem que o universo tem sobre ele; o universo desconhece tudo isso. Toda a nossa dignidade consiste, pois, no pensamento. Daí que é preciso nos elevarmos, e não do espaço e da duração, que não podemos preencher. Trabalhemos, pois, para bem pensar; eis o princípio da moral.*
>
> *(348) Caniço pensante – Não é no espaço que devo buscar minha dignidade, mas na ordenação de meu pensamento. Não terei mais, possuindo terras; pelo espaço, o universo me abarca e traga como um ponto; pelo pensamento, eu o abarco.* (Pascal, 1961, p.122)

A imagem do homem como um caniço pensante aproxima-se do mito mencionado nas narrativas de Couto. É possível aventar a hipótese de que esse mito seja mais uma "brincriação" coutiana, transmutando um pensamento filosófico para uma linguagem mítica. Vale observar que a metáfora de Pascal tem o sentido de valorizar, no homem, a consciência que tem de si mesmo e do universo que o cerca; não é outra a tarefa imposta tanto a Marianinho quanto ao neto do conto "Nas águas do tempo" (Couto, 1996): tomar consciência de si, de seu pertencimento a uma família, de seus antepassados – e honrar, com

34 Nossas fontes, referentes aos mitos africanos, são: Froebenius & Fox (2005); Silva (19--); Moutinho (1994).

o reconhecimento, tudo isso. Desta forma, o mito, se inventado por Mia Couto, teria como antecedente um pensamento filosófico afeito ao sentido das narrativas nas quais está inserido.

André Jolles, ao estudar as formas simples, retoma a definição de mito encontrada em um dicionário de filosofia:

> Mito (de *mûthos* = discurso, narrativa transmitida): é uma concepção da vida e da natureza, uma interpretação da natureza que constitui elemento da religião numa fase determinada da sua evolução e que se funda na imaginação e no antropomorfismo, numa "acepção personificante" e na "introjeção". Produto da imaginação, o mito possui igualmente uma lógica particular, contém uma cosmologia primitiva e, por assim dizer, é uma "protofilosofia"; está na origem do desenvolvimento da ciência e da filosofia – em parte graças à oposição entre o pensamento conceptual, tornado adulto, as personalidades excepcionais e as concepções imaginárias e antropomórficas desse mito..." (Eisler apud Jolles, 1976, p.83)

O mito pode ser considerado, segundo Eisler, uma "protofilosofia": ele antecede tanto a poesia quanto a filosofia. Percorrendo o caminho em outro sentido ("invertendo o curso do rio"), Mia Couto pode ter tomado uma proposição filosófica de base metafórica como a de Pascal, traduzindo-a em um mito que explicaria a origem do homem, matéria farta de uma série de mitos. Do ponto de vista filosófico, o mito constituiria, segundo Clémence Ramnoux (1977, p.25), "uma espécie de ponte, ele forneceria um 'instrumento lógico', permitindo 'mediatizar' uma problemática de cultura diante da qual o homem não possui a ciência suficiente para uma solução racional". Cruzando esta "ponte" no sentido contrário, Mia Couto insere na sua narrativa de iniciação uma explicação mítica, possivelmente de natureza ficcional, para o surgimento do homem.

Um dos caminhos para a permanência dos mitos na atualidade é, segundo Lévi-Strauss (1977), a literatura. Ao refletir sobre a morte dos mitos, afirma: "Um mito que se transforma ao passar de tribo em tribo, finalmente se extenua sem, no entanto, desaparecer. Duas vias permanecem ainda livres: a da elaboração romanesca, e a do reemprego para fins de legitimação histórica" (ibidem, p.103). Não nos

cabe aqui investigar a transformação do mito em história, mas sim sua elaboração romanesca. Os mitos, ainda segundo o antropólogo, são profundamente mutáveis, admitindo uma cadeia de transformações de uma sociedade para outra:

> Sabe-se, com efeito, que os mitos se transformam. Estas transformações que se operam de uma variante a uma outra do mesmo mito, de um mito a outro mito, de uma sociedade a uma outra sociedade para os mesmos mitos ou para mitos diferentes, afetam ora a armadura, ora o código, ora a mensagem do mito, mas sem que este cesse de existir como tal; elas respeitam assim uma espécie de conservação da matéria mítica, ao termo do qual, de todo mito poderia sempre sair um outro mito. (ibidem, p.91)

O mito, transformado em literatura – ou, no caso, poeticamente engendrado – é conservado pela arte e torna a fazer parte da cultura que o produzira, abrindo caminhos para a composição de novos significados. As temáticas míticas, lembra Jean-Pierre Martinon (1977, p.126), constituem um corpus que faz parte da literatura, formando "um código compreensível para aqueles que detêm culturalmente as chaves de decifração, não do próprio mito, mas das múltiplas variações e interpretações dos temas". A literatura de Mia Couto contribui, também dessa forma, na interlocução com a matéria mítica, para uma compreensão de mundo na qual se mesclam múltiplas formas de conceber o homem, a vida, o cosmos.

Retomando as imagens do rio que aqui analisamos, observamos que, de modo geral, elas apontam, tanto no conto quanto no romance, para um movimento, para tempos e espaços móveis, que ora se imbricam, ora se encontram, ora se opõem, tal como o jogo de ruptura e continuidade entre a vida e a morte, entre uma e outra geração, entre culturas orais e culturas escritas.

Há, porém, nesses mesmos textos ficcionais que aqui contemplamos, tempos e espaços de permanência, para os quais confluem todos os movimentos. Um deles, e o mais priorizado, é a casa, a habitação, à qual dedicaremos, a partir de agora, a nossa atenção.

4
Uma casa chamada terra

O cronotopo da casa, ao lado daquele do rio, compõe o núcleo da segunda parte do título do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003). Embora ela apareça com mais relevância no romance, está presente também em "Nas águas do tempo" (Couto, 1996), corroborando nossa hipótese de que há, realmente, relações de autointertextualidade entre as duas obras. Essas casas, como veremos, constituem um espaço em que o universo cultural africano, especialmente moçambicano, encontra raízes e se oferece à apreciação do leitor.

Abordaremos, inicialmente, o cronotopo da casa no conto, em que a casa aparece como um espaço feminino. Em seguida, passaremos às abordagens da casa do romance, onde ela aparece com uma multiplicidade de significados.

Casa, tempo-lugar materno

Em "Nas águas do tempo" (Couto, 1996), a ação decorre principalmente no rio, dentro da canoa em que o avô inicia o menino nos mistérios que envolvem a comunicação com os espíritos dos antepassados. Afora esse espaço, há também a casa em que moram, para a qual retornam

após a primeira narração das viagens fluviais. Vejamos como se dá esse retorno: "Em casa, minha mãe nos recebia com azedura. E muito me proibia, nos próximos futuros. Não queria que fôssemos para o lago, temia as ameaças que ali moravam" (ibidem, p.11). A casa contrapõe-se ao espaço do lago, onde predomina a figura do avô e suas crenças; o espaço doméstico, por sua vez, é dominado pela figura da mãe, que cumpre o papel de alertar para os perigos das incursões do avô pelo lago.

Notamos, no fragmento citado, que a mãe recebe contrafeita os "navegantes", e, sensata, proíbe o garoto de voltar ao lago. O que ela tanto temia, porém, é um perigo indeterminado: "temia as ameaças que ali moravam" (ibidem, p.11). Essa aflição materna já fora anunciada anteriormente, no início do conto:

> – *Mas vocês vão onde?*
>
> Era a aflição de minha mãe. O velho sorria. Os dentes, nele, eram um artigo indefinido. Vovô era dos que se calam por saber e conversam mesmo sem nada falarem.
>
> – *Voltamos antes de um agorinha, respondia.* (ibidem, p.9)

À aflição da mãe responde, evasivo, o avô, com seu sorriso e sabedoria indefiníveis, cercado de mistério – como convém ao início da narrativa, antes que o leitor depare com os acontecimentos – ou não acontecimentos – que habitualmente se davam no lago.

Vale observar que a mãe pergunta por um espaço – "vocês vão onde?" – e o avô responde com um tempo – "antes de um agorinha". Tempo e espaço imbricam-se, mais uma vez, na narrativa.

A proibição da mãe, superada pelo respeito devido ao avô, um "mais velho" e, portanto, qualificado para conduzir a educação do garoto, ecoa no pensamento desse assim que chega ao lago, como observamos nas seguintes palavras do narrador:

> Depois viajávamos até o grande lago onde nosso pequeno rio desaguava. Aquele era o lugar das interditas criaturas. Tudo o que ali se exibia, afinal, se inventava de existir. Pois, naquele lugar se perdia a fronteira entre a água e a terra. Naquelas inquietas calmarias, nós éramos os únicos que preponderávamos. (ibidem, p.10)

O lugar proibido pela mãe era o *habitat* das "interditas criaturas". O adjetivo usado para qualificar os seres viventes do lago, "interditas", define-se como "que está sob interdição; proibido, interditado" (Houaiss, 2002). Seriam essas criaturas as ameaças temidas pela mãe, no conto, ou seria o temor dela despertado apenas pelo componente desconhecido, misterioso, que, ao que parece, circundava as paragens lacustres?

De qualquer modo, e conquanto não possamos responder à questão citada, vale observar que "interditas criaturas" refere-se às criaturas cujo acesso não é permitido a todos: o verbo interditar tem, comumente, o sentido de "impedir ou proibir [...] o acesso a" (Houaiss, 2002), mas é sinônimo também de "interdizer" que, embora signifique igualmente proibir, vedar, não consentir, tem sua etimologia, segundo Houaiss (2002), no verbo latino "*interdíco, is, díxi, dictum, ère*: 'dizer entre o que outro diz, interromper, impedir, proibir'". O adjetivo, portanto, pode ter seu sentido estendido para aquilo que se diz *entre o que o outro diz* – ou, se quisermos, para algo que é revelado por entre as palavras do outro. É exatamente o que acontece que define as tais criaturas da "margem de lá": são *interditas*, ditas (nomeadas, ganham reconhecimento e existência) nas "entrelinhas" do discurso do avô.

Compõem esse lago misterioso outras características: naquele lugar de "inquietas calmarias", onde tudo "se inventava de existir", "se perdia a fronteira entre a água e a terra" (Couto, 1996, p.10).

O oximoro das "inquietas calmarias" põe o leitor em suspense: nada, ali, é o que parece ser. Lugar fantástico, onde toda a existência se autoconcebia (se inventava de existir); existia por si só, independentemente de criação ou outra gênese que não fosse a do criar-se a si mesmo. Aqui o leitor tem um impasse: as personagens estavam num lugar mágico, ou seria este "inventado" pelas palavras do avô, como as "interditas criaturas"?

Ainda que tenhamos deparado, novamente, com uma questão que o texto propositalmente deixa aberta, temos, porém, um indício simbólico de comunhão espacial: naquelas paragens, perdia-se a fronteira – a separação – entre a água e a terra. Se tomarmos esses dois elementos em sua simbologia mítica, veremos que seus significados tendem ao mesmo significado. A água "como fluxo primordial representa, em

muitos mitos da criação do mundo, a fonte de toda forma de vida, mas é também um elemento de dissolução e afogamento[1] (Biedermann, 1993, p.15). Outrossim, "[em] muitos mitos da criação do mundo, a terra argilosa é notoriamente a matéria-prima com a qual a divindade forma o homem... (ibidem, p.360). Terra e água, portanto, encontram-se, miticamente, quer na gênese da vida, quer no seu término presumido, a morte: enquanto a água é também, como nos diz o simbologista, elemento de dissolução, a terra é o lugar que recebe os mortos, que são, literal ou simbolicamente, "enterrados".

Ora, no lago proibido, a separação entre a água e a terra deixa de existir: de água e terra é feita a vida, tanto no mundo dos vivos, como no "além".

Voltemos, porém, à casa, cuja imagem se contrapõe à do lago. A casa, reino materno, como vimos, é também o refúgio, a segurança. A simbologia da casa, como veremos abaixo, tem vários significados que podem ampliar nossa leitura da casa em Mia Couto:

> CASA – desde o fim do nomadismo dos caçadores, no período glacial, a casa é o símbolo do centro vital dos homens que se tornavam sedentários [...]. A casa era o ponto de cristalização para a formação das diversas conquistas da civilização, símbolo do próprio homem, que encontrou seu lugar estável no Cosmo. [...] Em linguística, a palavra "casa" muitas vezes significa "homem" (uma casa alegre, uma casa culta) e sua origem (a casa dos Habsburgo, a casa dos Rotschild); a igreja é a "casa de Deus" [...], o túmulo, a "última" ou a casa "eterna" [...]. Nas culturas primitivas, a casa é também um ponto de encontro para discussões, festas e ritos [...]. Para a psicologia profunda a casa é um símbolo importante, por exemplo, no sonho: "Os sonhos importantes falam da casa por antonomásia... O que acontece 'na casa' acontece dentro de nós. Frequentemente nós mesmos

1 "As águas, massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. [...] A água, como, aliás, todos os símbolos [lembramos também a terra], pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora de nenhum modo irredutíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora" (Chevalier & Gheerbrant, 2009, p.16).

somos a casa. Certamente sabe-se que a psicologia freudiana associou o símbolo da casa à mulher, à mãe, e precisamente em um sentido sexual ou associado ao nascimento. Faz também parte da natureza da casa ser mais feminino-maternal do que masculina. Apesar disso, cada sonhador pode ele mesmo ser a casa organizada, a corrompida, a antiga ou a renovada de seu sonho (E. Aeppli, 1943, Bibl. 2)[2]". (ibidem, p.75-6)

CASA – [...] a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo. [...]

A casa significa o ser interior, segundo Bachelard; seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados da alma. O porão corresponde ao inconsciente, o sótão, à elevação espiritual.

A casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal. (Chevalier & Gheerbrant, 2009, p.196-7)

Os verbetes aqui se desdobram nos seguintes significados simbólicos para a casa: centro vital do homem sedentário; símbolo da estabilidade e das conquistas do homem civilizado; a família de origem do homem; morada da divindade; túmulo; imagem do universo; o próprio homem, ser interior; a mulher, a mãe, o seio materno, protetor.

É desse lugar simbolicamente feminino de estabilidade e segurança que partem o homem e o menino em busca das visões no lago proibido; após suas aventuras, é para esse mesmo centro regenerador, a casa, que retornam. São recebidos pela "zeladora da casa", que zela também pelo velho e pela criança: a geração anterior e a posterior à sua – zela pela continuidade da família e, por extensão, das tradições.

Uma casa chamada terra

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), a imagem da casa é evocada cento e cinquenta vezes – mais do que o

2 Refere-se Biedermann à seguinte obra: Aeppli, E. Der Traum und seine Deutung. Zurique [s.n.],1943.

dobro das ocorrências da palavra "rio". Reunimos essas referências em quatro grandes grupos. No primeiro, "Casa, tempo-espaço sagrado", iniciamos nossa abordagem desse cronotopo privilegiado pela epígrafe que antecede o romance; no segundo, "Casa, tempo-espaço metafórico", abordamos os diferentes significados que a casa, metaforicamente, ganha no texto; no terceiro conjunto, "Casa, tempo-espaço comunitário", reunimos as referências aos diferentes espaços no romance, mapeando as casas que lá comparecem e se tornam palco das ações representadas; no quarto agrupamento, por fim, denominado "Casa, tempo-espaço moçambicano", tecemos algumas reflexões sobre a Nyumba-Kaya, a casa principal, morada do patriarca dos Malilanes.[3]

Casa, tempo-lugar sagrado

Iniciamos, assim, nossa abordagem do cronotopo da casa a partir da epígrafe de autoria de Sophia de Mello Breyner Andresen, com cuja poesia Mia Couto dialoga em todo o romance. Os seguintes versos, retirados do poema "Habitação", constituem a epígrafe de abertura da obra:

> (1) No princípio,
> A casa foi sagrada
> Isto é, habitada
> Não só por homens e vivos
> Como também por mortos e deuses
> (Breyner apud Couto, 2003, p.9)

O uso de epígrafes tem sido uma constante na obra de Mia Couto desde a sua primeira publicação, o livro de poemas *Raiz de orvalho*. É possível encontrar em sua obra epígrafes de naturezas diversas: algumas são de sua própria autoria; outras, retiradas da literatura; outras, ainda, colhidas das tradições orais africanas (provérbios, crenças e outras máximas).

3 Como serão vários os fragmentos destacados da obra, preferimos numerá-los, tal como fizemos, no Capítulo 3, com as referências ao rio que comparecem no romance.

A epígrafe é considerada por Gérard Genette (1989, p.10-11) como um índice de paratextualidade, que é um dos cinco tipos de relações transtextuais identificadas pelo autor.[4] A paratextualidade é a relação entre o texto e os seus paratextos:[5]

> título, subtítulo, intertítulos, prefácios, epílogos, advertências, prólogos etc; notas à margem, ao pé da página, finais; epígrafes; ilustrações; [...] e muitos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que procuram um entorno (variável) ao texto e, às vezes, um comentário oficial ou oficioso deste, do qual o leitor mais purista e menos propenso à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente... (ibidem, p.11-12, tradução nossa)[6]

O termo epígrafe, na Antiguidade, indicava a inscrição de pequenos textos sobre pedras, medalhas, estátuas e monumentos; etimologicamente, significa "escrever sobre".[7] Com o tempo, segundo Massaud Moisés (1988, p.189),

> o vocábulo passou a designar os fragmentos de textos que servem de lema ou divisa de uma obra, capítulo ou poema. Pode ocorrer logo abaixo do título de um livro, quando o escritor pretende sugerir que o elaborou inspirado naquele pensamento; ou ainda à entrada de um discurso, capítulo de obra extensa, ou composição poética. Por vezes, não existindo

4 Genette (1989, p.9-10) definia a transtextualidade – ou transcendência textual – como tudo aquilo que coloca o texto em relação, manifesta ou não, com outros textos. O autor aponta cinco tipos de relações intertextuais: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e a arquitextualidade.

5 Podemos definir o paratexto, por semelhança a outros vocábulos da língua portuguesa formados pelo prefixo par(a)-, como aquilo que está ao lado do texto, junto do texto, estabelecendo com esse uma relação de proximidade.

6 No original em espanhol: "título, subtítulo, intertítulos, prefácios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; [...] y muchos otros tipos de señales accessorias, autógrafas ou alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan facilmente...".

7 Do grego epigraphê, escrever (gráphein) sobre (epi), inscrição (Moisés, 1988, p.189).

vínculo entre ela e o conteúdo da obra, funciona como mero enfeite ou demonstração pueril de conhecimento.

Não é esse o caso de Mia Couto; as epígrafes indicam, em suas obras, não apenas o percurso de leituras do autor, mas também as questões ideológicas que norteiam o seu fazer literário. Como ocorre nas literaturas africanas emergentes, Mia Couto busca nas tradições africanas o material de sua criação, não para contrapô-las à cultura do ex-colonizador europeu, mas para resgatar um material poético que lhe permita a criação de um campo literário que integra, hibridamente, também os modelos europeus, estrangeiros (Leite, 2003, p.20-1). Para Ana Mafalda Leite (2003, p.149),

> Este gesto de apropriação do legado literário anterior é um traço característico da poesia moçambicana, [...] que tende a estabelecer redes de referências através de títulos, epígrafes, dedicatórias, citações de versos, criando deste modo um diálogo, em teia ressoante, malha de ecos que se respondem ou interrogam numa tessitura complexa.

Ora, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, temos inscrições que antecedem a cada um dos capítulos. Além da epígrafe inicial aposta à obra como um todo, apenas um dos capítulos tem outra epígrafe literária, retirada da obra de João Cabral de Melo Neto; os outros 21 capítulos contam com epígrafes criadas (e, às vezes, recriadas) por Mia Couto, atribuídas ou a uma das personagens, ou à tradição (lendas, provérbios) do universo ficcional da obra (a ilha de Luar-do-Chão).

Embora Mia Couto seja um herdeiro da cultura portuguesa, é apenas nessa sua 15ª obra publicada que o autor torna explícita essa referência (Ventura, 2008 [informação verbal][8]). Isso justifica-se, talvez, pelo destaque conferido pelo autor, em sua formação, aos elementos advindos das diferentes etnias africanas que compõem o

8 Informação dada em sala de aula.

mosaico cultural de Moçambique.[9] Além disso, desde as suas primeiras publicações, Mia Couto tem sido alvo de um debate sobre a representatividade de sua obra em relação à produção literária moçambicana, pelo fato de ser ele um escritor branco, filho de portugueses.[10] Assim, não causa espécie que a filiação à literatura portuguesa – a literatura, afinal, do ex-colonizador – tenha sido explicitada mais tardiamente em suas composições.[11] Assim, a epígrafe inicial do romance é um indício de transtextualidade do romance – e, nesse caso, de diálogo com a literatura portuguesa.

No romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada* terra (Couto, 2003), a casa comparece, antes de tudo, como um lugar sagrado,

---

9 "O contador de histórias lá onde eu nasci, na Beira, contava histórias em várias línguas diferentes e mesmo quando eu assistia a essas histórias contadas numa língua que eu não entendesse, havia um encantamento contínuo. [...] Ainda hoje, as histórias que eu mais me lembro da infância - apesar de principalmente a minha mãe ter sido uma boa contadora de histórias - as histórias que eu me lembro, que me marcaram mais são as outras histórias que foram contadas por esses contadores de histórias" (Couto, 1997, p.270).

10 Embora essa questão esteja superada entre os estudiosos das literaturas africanas de língua portuguesa, ainda permanece em certos redutos a ideia de que ser africano é sinônimo de ser negro. Na 1ª Conferência Internacional do Centro de Estudos das Culturas e Línguas Africanas e da Diáspora Negra, realizada na Unesp, campus de Araraquara, de 15 a 17 de maio de 2007, durante a Conferência Final – cujo tema era as literaturas africanas de língua portuguesa – proferida pela Profa. Tânia Macedo (USP), ouvia-se, dentre alguns eminentes pesquisadores das culturas e sociedades africanas presentes na plateia, a afirmação de que Mia Couto era um bom escritor, mas não poderia jamais ser considerado o melhor escritor de Moçambique; sua projeção para além das fronteiras do seu país justificar-se-ia não pela qualidade da sua literatura, mas pelo fato de que ele, um escritor branco, seria favorecido pelas editoras europeias e brasileiras em função apenas de sua raça.

11 Temos notado, também, que essa questão vem amadurecendo durante o percurso criativo do autor. Em entrevista concedida à Rádio USP por ocasião do lançamento brasileiro do romance O outro pé da sereia (Couto, 2006b), Mia Couto defendia a necessidade de "desafricanização" do escritor africano: "o escritor africano tem que pôr a tônica no fato de ser escritor, e não no fato de ser africano. E essa reivindicação passa pelo fato de que ele tem que escrever com qualidade, ele tem que escrever com a mesma qualidade que é exigida a um outro escritor qualquer, europeu ou americano. Ele não pode se apoiar nisso de que ele, por ser africano, vai ter boleia de alguma ajuda, de alguma coisa solidária para repor toda a injustiça histórica que ele sofre".

como aponta o poema "Habitação", de Sophia Andresen (1996, p.311), do qual Mia Couto retirou a epígrafe do romance:

> Muito antes do chalet
> Antes do prédio
> Antes mesmo da antiga
> Casa bela e grave
> Antes de solares palácios e castelos
> No princípio
> *A casa foi sagrada –*
> *Isto é habitada*
> *Não só por homens e por vivos*
> *Mas também pelos mortos e por deuses*
>
> Isto depois foi saqueado
> Tudo foi reordenado e dividido
> Caminhamos no trilho
> De elaboradas percas
>
> Porém a poesia permanece
> Como se a divisão não tivesse acontecido
> Permanece mesmo muito depois de varrido
> O sussurro de tílias junto à casa de infância
> (grifo nosso)

A casa, habitada por homens e por deuses, por vivos e por mortos, ganha na primeira estrofe uma conotação que extrapola o sentido do espaço que ela encerra; imprime-se nela um tempo híbrido em que se conjugam o perene e o eterno. O próprio poema anuncia, na estrofe seguinte, o saqueamento dessa casa sagrada: aquele mundo que ali se inscreveu fora submetido a uma ordem alheia, dividido e, assim, destruído de modo programado: "Caminhamos no trilho / de elaboradas percas" (Andresen, 1996, p.311). Esse tipo de saqueamento elaborado nos lembra um outro: aquele ao qual foi submetido, no século XIX, o continente africano. A Conferência de Berlim, em 1884-85, delimitou as fronteiras dos estados africanos de acordo com interesses que não

consideraram a existência dos diversos grupos étnicos locais, traçando as fronteiras dos países "a régua e compasso":[12]

> Assim como ocorre com outros estados africanos recentemente saídos de sistemas coloniais, o estado angolano está fundado em cima de um conjunto de grupos étnicos historicamente diferenciados, integrados em universos culturais distintamente marcados, cujas relações nem sempre se pautaram pela desejada harmonia. Demarcadas segundo os interesses das grandes potências europeias – e a correlação de forças que se mediram no tristemente célebre Congresso de Berlim, em 1885 – as fronteiras geográficas ostentam uma dose de artificialidade que, não tendo sido diluída pelos movimentos da História, ainda se converte num fenômeno problemático de substancial importância na abordagem dos grandes conflitos que abalam o país e repercutem nas expressões de sua cultura. (Chaves, 1999, p.30-1)

O comentário de Rita Chaves, referente à situação de Angola, vale também para os outros Estados africanos. Também em Moçambique temos um país "saqueado", cujas fronteiras foram "reordenadas e divididas" sem que se considerasse a existência de grupos etnolinguísticos diferenciados. Se isso, por um lado, permitiu uma pluralidade cultural que repercute na obra de Mia Couto e de outros escritores moçambicanos, por outro, esse mesmo fato também está na origem de conflitos vários no país.

A terceira estrofe do poema "Habitação", de Sophia de Mello Breyner Andresen, propõe a poesia como elemento unificador: ela permanece, não obstantes as divisões e perdas sofridas; pela poesia, a casa conserva ainda seu teor de sacralidade – talvez seja esse o motivo pelo qual Mia Couto tenha eleito um fragmento deste poema como epígrafe do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*.[13]

---

12 Metáfora utilizada por Rita Chaves, em sala de aula, para reforçar a artificialidade do processo de delimitação do chamado "Mapa Cor-de-Rosa" (Newitt, 1997, p.308), o mapa da África.

13 Na referida epígrafe, Mia Couto introduz pequenas alterações de pontuação, além de substituir a conjunção correlativa "não só... mas também" pela sua equivalente "não só... como também" e de suprimir a repetição da preposição "por", anteposta,

O recorte do autor recai justamente sobre o fragmento do poema que declara a casa um espaço em que o tempo da vida humana é sacralizado pelo tempo divino, eterno.

Logo no início do romance, Marianinho recebe, num processo de transcrição mediúnica, a primeira de muitas cartas que receberá do Avô Mariano. Nela, o patriarca o acolhe e faz um apelo:

> (2) *Ainda bem que chegou, Mariano. Você vai enfrentar desafios maiores que as suas forças. Aprenderá como se diz aqui: cada homem é todos os outros. Esses outros não são apenas os viventes. São também os já transferidos, os nossos mortos. Os vivos são vozes, os outros são ecos. Você está entrando em sua casa, deixe que a casa vá entrando dentro de si.* (Couto, 2003, p.56)

Ao longo do romance, o jovem Mariano deixará "entrar em si a casa": não somente aprenderá mais sobre si mesmo, sobre suas raízes e sobre o povo ao qual pertence, mas tornar-se-á, também, o herdeiro e protetor da casa patriarcal dos Malilanes, à qual passará a defender como extensão da sua própria existência. Vemos isso, por exemplo, no segundo capítulo, na cena memorável em que a avó entrega ao neto, simbolicamente, as chaves da casa:

> (3) *– Tome. E guarde bem escondido. Guarde esta casa, meu neto!*
>
> Estendeu-me o braço para que eu recolhesse o molho de chaves. E eu, boca fechada, aceitando os comandos de minha Avó. Estar calado ou estar sem falar é a mesma coisa? A Avó se acanhava com esse sentimento fundo e antigo, um medo fundado no que ela já vira e agora adivinhava repetir-se. Que outros da nossa família viriam disputar os bens, reclamar heranças, abutrear riquezas.
>
> *– Hão-de vir os outros, os da família de Mariano. Virão buscar as coisas, disputar os dinheiros.*
>
> *– Havemos de falar com eles, Avó.*
>
> [...]
>
> *– Não os quero aqui, ouviu, Mariano?*

---

no poema, aos substantivos "mortos" e "deuses". Tais alterações, contudo, não introduzem mudança significativa no sentido original do poema.

> *– Escutei, sim.*
>
> *– Você é quem o meu Mariano escolheu. Para me defender, para defender as mulheres, para defender a Nyumba-Kaya. É por isso que lhe entrego a si essas chaves.*

Aqui, Dulcineusa pede ao neto que proteja a ela, às mulheres e ao patrimônio familiar – que proteja, enfim, a Nyumba-Kaya, a casa, o que compreende o conjunto de seus bens materiais e imateriais. A relação inverte-se: a casa, "o não-eu que protege o eu" (Bachelard, 1993, p.23), passa de protetora a objeto do humano cuidado.[14] Entendemos ser aqui o sentido da casa ampliado: Nyumba-Kaya sintetiza a unidade da família estendida, do "clã" dos Malilanes:

> (4) Por fim, avisto a nossa casa grande, a maior de toda a Ilha. Chamamos-lhe Nyumba-Kaya, para satisfazer familiares do Norte e do Sul. "Nyumba" é a palavra para nomear "casa" nas línguas nortenhas. Nos idiomas do Sul, casa se diz "kaya". (Couto, 2003, p.28)

Unindo em seu nome e em si mesma a família de Norte a Sul, a Nyumba-Kaya passa, também, a ser signo da unidade do país. É esse todo que precisa ser protegido da ganância que não respeita os preceitos tradicionais, conspurcando aquilo que é, para os antigos, sagrado, e desprezando seu valor imaterial em troca de seu valor de mercado. Ao entregar as chaves da casa ao neto – que sabemos ser o filho caçula do patriarca –, a avó coloca em suas mãos a segurança e a preservação dos bens da família.

Esse desejo da avó se vai cumprindo no decorrer da narrativa. É flagrante o momento em que Marianinho toma para si o cuidado da casa e da família: quando Ultímio, ao confessar ao sobrinho a ambição

14 Há que se observar, nesse episódio, outra inversão: quem herda a "chefia" da casa paterna é o filho caçula de Dito Mariano, quando o usual seria que fosse o filho primogênito. Segundo Raul Altuna, para as sociedades tradicionais bantas, o filho mais velho é "o mais dotado de vida e também o caudal mais idóneo para inundar de vida a comunidade" (Altuna apud Ventura, 2010, p.180). Alçado à categoria de escolhido, Marianinho custa a assumir o encargo que lhe fora incomumente confiado; só ao final da narrativa acaba por aceitá-lo e tomá-lo para si.

de vender a casa familiar a investidores estrangeiros, recebe de Marianinho a seguinte resposta:

> (5) – *Essa casa nunca será sua, Tio Ultímio.*
> *– Ai não?! E porquê, posso saber?*
> *– Porque essa casa sou eu mesmo. O senhor vai ter que me comprar a mim para ganhar posse da casa. E para isso, Tio Ultímio, para isso nenhum dinheiro é bastante*. (ibidem, p.249)

Mais à frente, veremos como a casa metaforiza o homem, o que já se indica na fala de Marianinho, ao identificar-se com a casa: "essa casa sou eu mesmo". Por ora, ficamos com a ideia de que a tarefa de Marianinho inclui proteger, na casa familiar, o que ela tem de sagrado – a relação entre os homens e os antepassados, ou, nas palavras de Mia Couto, entre "os vivos, os mortos e os que andam no mar" (Couto, 1995, p.5).[15]

Casa, tempo-lugar metafórico

O cronotopo da casa, conforme explicitavam Biedermann (1993), Chevalier & Gheerbrant (2009) nos fragmentos que destacamos anteriormente, assume diversos significados simbólicos ligados à vida humana: é, a um tempo, viva, humana, familiar e sepulcral. Seu uso como metáfora dessas realidades o comprova.

Há dois momentos, no romance, em que a casa é tratada como ser vivo, como uma planta que precisa, para crescer, de alimento e cuidados. O primeiro encontra-se no capítulo 2:

> (6) Entramos, nos respeitos. A Avó está sentada no cadeirão alto, parece estatuada em deusa. Ninguém é tão vasto, negra em fundo preto. O luto duplica sua escureza e lhe acrescenta volumes. Em redor, como se fora um presépio, estão os filhos: meu pai, Abstinêncio e Ultímio, que acaba de entrar A voz grave de Dulcineusa torna o compartimento mais estreito:
> — Já alguém deitou água à casa?

15 Epígrafe de Terra sonâmbula.

> Todos os dias a Avó regava a casa como se faz a uma planta. Tudo requer ser aguado, dizia ela. A casa, a estrada, a árvore. E até o rio deve ser regado. (Couto, 2003, p.31)

Depois, no capítulo 21, essa ideia retorna:

> (7) Dulcineusa sente que estou de partida e me ordena:
> *– Não esqueça de regar a casa quando sair.*
> A casa tinha reconquistado raízes. Fazia sentido, agora, aliviá-la das securas. (ibidem, p.31)

Regar a casa é deitar água sobre ela. A água, como já vimos, é fonte de vida e de morte; podemos inferir que ela traz em si mesma o ciclo contínuo de vida – morte – renascimento. Quando, na casa dos Malilanes, o ciclo vital reassume o curso natural que havia sido suspenso pela "semimorte" de Dito Mariano, a casa volta, também, a "reconquistar raízes" e pede, por isso, a água regeneradora. A casa, metaforicamente, acompanha, pois, a vida dos homens que abriga e solicita, deles, proteção. A fala de Admirança, que se segue ao fragmento 6, o indica:

> (8) Admirança se levanta, me segura as mãos e fala em suspiro como se estivesse em recinto sagrado.
> *– Já falámos com Fulano, ele vai-se mudar para aqui, para Nyumba-Kaya. Ficamos guardadas, fique descansado. E a casa fica guardada também.* (ibidem, p.31)

Após o acomodamento da situação familiar, a casa fica, finalmente, em paz, protegida – e, mais, "guardada", isto é, preservada, de modo a melhor servir os homens cujo destino compartilha.

Conforme vimos no fragmento 4, ao defender a casa patriarcal, Marianinho afirma: "essa casa sou eu mesmo". Esse episódio demonstra a identificação que se foi criando entre o rapaz e o edifício familiar. Essa ideia já havia aparecido antes, no romance, na epígrafe do capítulo 4:

> (9) O importante não é a casa onde moramos.
> *Mas onde, em nós, a casa mora.*

> Avô Mariano
> (ibidem, p.53)

Após sua jornada iniciática pela ilha de Luar-do-Chão, o jovem Mariano cumpre o desejo do avô que, à sua chegada, exortara: "*Você está entrando em sua casa, deixe que a casa vá entrando dentro de si*" (ibidem, p.56). Marianinho e a Nyumba-Kaya, com toda sua riqueza simbólica, pertencem um ao outro: o homem mora na casa, e essa, no homem, isto é, no seu coração. Entram no coração – na preocupação, no cuidado, no desejo – de Marianinho a família, a sua própria história, seus antepassados, o modo de vida e as crenças do povo ao qual pertence. Vale notar que a epígrafe ficcional, escrita à maneira proverbial e atribuída ao Avô Mariano, encerra o mesmo ensinamento que a personagem intencionara transmitir ao neto, em perfeita convergência de sentido, reforçado, esse, pela paratextualidade.

Outra menção, embora mais indireta, à casa como símbolo do humano se dá no capítulo 8, no seguinte fragmento:

> (10) Vou pelo corredor, alma enrascada como se a casa fosse um ventre e eu retomasse à primeira interioridade. O molho de chaves que a Avó me dera retilinta em minha mão. Já me haviam dito: aquelas chaves não valiam de nada. Eram de fechaduras antigas, há muito mudadas. Mas a Avó Dulcineusa guardava-as todas, porque sofria de uma crença: mesmo não havendo porta, as chaves impediam que maus espíritos entrassem dentro de nós.
>
> Agora, confirmo: nenhuma chave se ajusta em nenhuma fechadura. Excepto uma, no sótão, que abre a porta do quarto de arrumos. Entro nesse aposento obscuro, não há lâmpada, um cheiro húmido recobre tudo como um manto. Deixo a porta entreaberta, para receber uma nesga de claridade. (ibidem, p.111)

Essa fala do narrador é o início do capítulo. Ao final do capítulo anterior, Marianinho estivera conversando com a avó, da qual conseguiu tirar algumas estórias que elucidaram, para o rapaz, o modo de agir de alguns habitantes de Luar-do-Chão. Num longo discurso indireto, a avó emendara a explicação da presença do burro dentro da igreja local – único sobrevivente do desastre do barco que afundara

pela ganância dos proprietários, levando consigo todos os que estavam embarcados – com o desvelamento do segredo mantido em torno do modo como os pais de Marianinho, Fulano Malta e Mariavilhosa, se haviam conhecido – o que incluía o estupro da moça e o posterior aborto de uma criança; cedendo às súplicas do neto, Dulcineusa revelara, também, o responsável pela violação.

No início do capítulo 8, portanto, Marianinho está passando pelo corredor em direção ao sótão. O corredor, como sabemos, é um espaço de transição, que une diferentes cômodos da casa. Após a difícil conversa com a avó, Marianinho (inferimos) sai pela casa testando o molho de chaves e confirma que nenhuma delas abria porta alguma. Chega ao corredor que leva ao sótão, único compartimento que pode, afinal, ser aberto pelas chaves da velha Dulcineusa. Ao adentrar o corredor, Marianinho busca um lugar onde possa ordenar os pensamentos, perturbados pelas revelações da avó. O rapaz, lembramos, traz, nesse momento, a "alma enrascada como se a casa fosse um ventre e eu retomasse à primeira interioridade". Para conciliar-se, refugia-se no sótão – que, conforme Bachelard, é o *locus* da racionalidade:

> A verticalidade [da casa] é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão. [...] Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do teto à irracionalidade do porão. O teto revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol. [...] O próprio sonhador sonha racionalmente; para ele, o telhado pontiagudo corta as nuvens. Todos os pensamentos ligados ao telhado são claros. No sótão, vê-se a nu, com prazer, o forte arcabouço do vigamento. Participa-se da sólida geometria do carpinteiro. (Bachelard, 1998b, p.36)

O narrador do romance compara a casa ao ventre materno, onde há irracionalidade e ausência de luz, de entendimento. A personagem, então, caminha para o sótão da casa, para a racionalidade, refazendo, metaforicamente, nesse percurso, o trajeto do porão ao sótão – do escuro à luz. No caminho, é significativo que sua atividade tenha sido testar as chaves que recebera – e que só funcionariam no sótão. Seria preciso mobilizar sua razão para desvendar os segredos "trancados a sete chaves" pela gente de Luar-do-Chão e pelos seus.

No sótão, porém, em vez da luz, Marianinho mergulha na escuridão, onde é "atacado", perdendo o equilíbrio:

> (11) Não existe dúvida: estou sendo agredido, vão-me matar de vez, serei enterrado antes mesmo do Avô Mariano. Tudo isso relampeja em minha cabeça enquanto, sem jeito nem direcção, me vou defendendo. Luto, esbracejo e, quando intento gritar, uma mão cobre a minha boca, silenciando-me. O intruso em meu corpo se estreita, ventre a ventre, e sinto, pela primeira vez, que se trata de uma mulher. Os seios estão colados às minhas mãos. Aos poucos, o gesto tenso afrouxa e o arrebatado vigor se vai reconvertendo em ternura. E já não é a mão que me recobre a boca. São lábios, doces e polpudos lábios. (Couto, 2003, p.111-12)

A casa, portanto, abriga a totalidade do homem: razão e desequilíbrio, luz e escuro, saber e mistério, tal como porão e sótão, formam um todo que se coloca em comunhão com o universo: o homem habita, então, o universo, e o universo vem habitar sua casa (Bachelard, 1998a, p.67). Essa unidade é retomada, no romance, na última carta do avô ao neto:

> (12) *Você, meu neto, cumpriu o ciclo das visitas. E visitou casa, terra, homem, rio: o mesmo ser, só diferindo em nome. Há um rio que nasce dentro de nós, corre por dentro da casa e desagua não no mar, mas na terra. Esse rio uns chamam de vida.* (Couto, 2003, p.258)

No fragmento 31 do capítulo anterior, ao analisarmos esse percurso do rio que passa por homem, casa e terra, evocamos o conceito de força vital, pelo qual a natureza e o homem colocam-se em comunhão, em consonância. É o mesmo princípio evidenciado na famosa carta escrita pelo chefe indígena Seattle, em 1854, em resposta à proposta do presidente dos Estados Unidos de comprar a maior parte das terras da tribo, transferindo seus habitantes para outro local:

> Como é que se pode comprar ou vender o céu, o calor da terra? Essa ideia nos parece estranha. Se não possuímos o frescor do ar e o brilho da água, como é possível comprá-los?
>
> [...]

Os mortos do homem branco esquecem sua terra de origem quando vão caminhar entre as estrelas. *Nossos mortos jamais esquecem esta bela terra, pois ela é a mãe do homem vermelho*. Somos parte da terra e ela faz parte de nós. [...]

[...] *Esta terra é sagrada para nós.*

Essa água brilhante que escorre nos riachos e rios não é apenas água, mas *o sangue de nossos antepassados*. Se lhes vendermos a terra, vocês devem lembrar-se de que ela é sagrada, e devem ensinar as suas crianças que ela é sagrada e que cada reflexo nas águas límpidas dos lagos fala de acontecimentos e lembranças da vida do meu povo. *O murmúrio das águas é a voz de meus ancestrais.*

Sabemos que o homem branco não compreende nossos costumes. Uma porção da terra, para ele, tem o mesmo significado que qualquer outra, pois é um forasteiro que vem à noite e extrai da terra aquilo de que necessita. A terra não é sua irmã, mas sua inimiga, e quando ele a conquista, prossegue seu caminho. *Deixa para trás os túmulos de seus antepassados* e não se incomoda. Rapta da terra aquilo que seria de seus filhos e não se importa. A sepultura de seu pai e os direitos de seus filhos são esquecidos. Trata sua mãe, a terra, e seu irmão, o céu, como coisas que possam ser compradas, saqueadas, vendidas como carneiros ou enfeites coloridos. Seu apetite devorará a terra, deixando somente um deserto.

O ar é precioso para o homem vermelho, pois *todas as coisas compartilham o mesmo sopro* – o animal, a árvore, o homem, todos compartilham o mesmo sopro. Parece que o homem branco não sente o ar que respira. Como um homem agonizante há vários dias, é insensível ao mau cheiro. Mas se vendermos nossa terra ao homem branco, ele deve lembrar que o ar é precioso para nós, que o ar compartilha seu espírito com toda a vida que mantém. O vento que deu a nosso avô seu primeiro inspirar também recebe seu último suspiro. Se lhes vendermos nossa terra, vocês devem mantê-la intacta e sagrada, como um lugar onde até mesmo o homem branco possa ir saborear o vento açucarado pelas flores dos prados.

[...]

Isto sabemos: a terra não pertence ao homem; o homem pertence à terra. Isto sabemos: todas as coisas estão ligadas como o sangue que une uma família. Há uma ligação em tudo.

O que ocorrer com a terra recairá sobre os filhos da terra. O homem não tramou o tecido da vida; ele é simplesmente um de seus fios. Tudo o que fizer ao tecido, fará a si mesmo. (Seattle, 1854, grifo nosso)

Para esse povo e, de forma análoga, para vários povos tradicionais da África subsahariana, os mortos não abandonam sua terra, que é mãe e sagrada; os antepassados não devem ser abandonados, pois sua voz corre nas águas; terra e homem compartilham o mesmo sopro vital e o mesmo destino. Essa unidade essencial entre tudo o que vive, e também entre o homem e o seu ambiente, no romance de Mia Couto, traduz-se também na comunhão entre o homem e a sua casa:

> (13) Quando o barco foi engolido pelas águas, o céu da Ilha se transtornou. Um golpe roubou a luz e as nuvens se adensaram. Um vento súbito se levantou e rondou pelo casario. Na torre da igreja o sino começou a soar sem que ninguém lhe tivesse tocado. As árvores todas se agitaram e, de repente, num só movimento, seus troncos rodaram se viraram para o poente. (Couto, 2003, p.99-100)

> (14) *Tanto é que, no momento em que me veio esta morte, um feitiço atravessou toda a vila. Meus olhos expiravam, meu peito esbatia e, nesse exacto instante, as fogueiras tremeluziram nas casas como se ventasse uma súbita e imperceptível aragem.* (ibidem, p.198)

O episódio 13 refere-se ao desastre do barco que afundara, levando consigo todos os tripulantes e passageiros. Vemos que o céu, as nuvens e as árvores reagiram ao terrível acidente, como a chorar a dor dos homens; as casas foram tomadas pelo vento e até mesmo o sino começou a badalar, anunciando, por si mesmo, a tragédia. O fragmento 14, por sua vez, é narrado por Dito Mariano em uma de suas cartas e refere-se ao momento em que esse fora paralisado, ao rebentar a luz do *flash* que deveria registrar a fotografia da família. Em seu entendimento, toda a vila de Luar-do-Chão sofrera a sua morte, como atravessada por um feitiço; o fogo das casas vacilou com a transformação de seu estado vital. Mais uma vez, nesses fragmentos, fica demonstrada a unidade cósmica entre a casa e o homem.

A casa torna-se também, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), metáfora da família, ressoando um dos significados da casa apontados pelo simbologista Hans Biedermann

(1993, p.75), para quem a casa simboliza o homem e a sua origem. É o que vemos nos fragmentos que seguem:

> (15) Desembarcamos do tractor, aos molhos. A grande casa está defronte a mim, desafiando-me como uma mulher. Uma vez mais, matrona e soberana, a Nyumba-Kaya se ergue de encontro ao tempo. Seus antigos fantasmas estão, agora, acrescentados pelo espírito do falecido Avô. E se confirma a verdade das palavras do velho Mariano: eu teria residências, sim, mas casa seria aquela, única, indisputável. (Couto, 2003, p.28)

> (16) Quando nessa tarde o velho Mariano pediu que o ajudassem a despendurar o fato lá do prego, um susto calafriou a família. Vestiu-o à frente de todos. E nunca mais o tirou.
>
> – Então, pai, não se desabotoa?
>
> – *Amanhã vamos tirar a fotografia, com a família toda. Assim, já se ganha tempo.* (ibidem, p.224-5)
>
> E dormiu vestido. O arrepio cresceu pela casa inteira. Como se soubéssemos que ele se estava despedindo, já envergando suas indumentárias finais. (ibidem, p.225)

No fragmento 15, a Nyumba-Kaya "se ergue de encontro ao tempo", desafiando o jovem Malilane "como uma mulher". A profecia feita pelo avô quando da partida de Marianinho para a universidade, na cidade, é sentida como verdade: ele teria outras residências, mas aquela seria sua única casa. A casa patriarcal, metáfora da família original, apresenta-se ao rapaz recém-chegado como forte, altaneira e desafiadora: ele devia conquistá-la como a uma mulher, pelo amor, deixando-se seduzir pelo universo de valores do qual era herdeiro. Soberana e também matriarcal – como a casa da mãe, no conto "Nas águas do tempo" (Couto, 1996) – a Nyumba-Kaya resiste, eleva-se contra o tempo que tudo transforma em ruínas. É signo de permanência, de resistência.

O fragmento seguinte mostra a casa como metáfora, também, da família: "O arrepio cresceu pela casa inteira". A família é que pressente, nos gestos de Dito Mariano que antecedem sua pré-morte, uma despedida, e esse pressentimento é expresso pelo narrador como se a

casa, viva, participasse da intuição dos moradores, codividindo suas emoções e presságios.

Ainda no campo das metáforas da casa, vemos que ela aparece, com frequência, significando a morada final dos vivos e morada eterna dos mortos: o sepulcro. Isso é claramente colocado em quatro momentos diversos do romance:

> (17) Logo na primeira noite após a sua morte, depositaram Dito Mariano num caixão. Sobre aquela mesma mesa o encaixotaram, acreditando ter ele superado a última fronteira. A Avó Dulcineusa intentou chamar o padre. Mas a família, razoável, se opôs. O falecido nunca aceitaria óleos e rezas. Respeitassem esse descrer. Dulcineusa não respeitou. A coberto da noite, ela se infiltrou na casa acompanhada pelo padre. E olearam o defunto, tornando-o escorregadio para as passagens rumo à eternidade.
>
> Na manhã seguinte, porém, o corpo apareceu fora do caixão, posto sobre o afamado lençol. Como tinha saído? A suspeita perpassou para toda a família. Aquela não era uma morte, o comum fim de viagem. O falecido estava com dificuldade de transitação, encravado na fronteira entre os mundos. A suspeita de feitiço estava instalada na família e contaminava a casa inteira.
>
> Por isso, me aproximo com receio do lugar fúnebre. A sala onde depositaram o Avô está toda aberta aos céus. A luz e o escuro aproveitam a ausência de tecto. Aflige-me aquela desprotecção. E se chover, se a nuvem se despejar sobre o indefeso corpo de Mariano? (Couto, 2003, p.41-2)

> (18) – *A cruz, por exemplo, sabe* o *que me parece? Uma árvore, um canhoeiro sagrado onde nós plantamos os mortos.*
>
> A palavra que usara? Plantar. Diz-se assim na língua de Luar-do-Chão. Não é enterrar. É plantar o defunto. Porque o morto é coisa viva. E o túmulo do chefe de família como é chamado? De yindlhu, casa. Exactamente a mesma palavra que designa a moradia dos vivos. Talvez por isso não seja grande a diferença entre o Avô Mariano estar agora todo ou parcialmente falecido. (ibidem, p.86)

> (19) *Já passou o meu momento. Você está aqui, a casa está sossegada, a família está aprontada. Já me despedi de mim, nem eu me preciso.* [...] *Já sou um falecido inteiro, sem peso de mentira, sem culpa de falsidade.*

Me faça um favor: meta no meu túmulo as cartas que escrevi, deposite-as sobre o meu corpo. Faz conta me ocuparei em ler nessa minha nova casa. (ibidem, p.238)

(20) A coveira pede-me que chegue à berma do grande buraco. Quando me aproximo sou atacado de vertigem, uma zonzura me escurece e me apercebo vagamente que me despenho nos abismos. [...] Estou deitado de costas, Nyembeti se recorta em contraluz. O céu é um escasso rectângulo. Parece a falha no telhado de nossa casa grande. É isso, então: aquela é a minha derradeira residência e aquele buraco lá em cima é o ausentado tecto por onde a casa respira. E não vejo mais. Estou cego, o escuro toma conta de mim, as trevas penetram em meus ouvidos e em todos os meus sentidos. (ibidem, p.252)

O elemento maravilhoso intervém no fragmento 17, onde se narra a preparação do defunto para o ritual de sepultamento. A avó, católica, preparara o corpo do marido com rezas e óleos santos, a despeito da descrença do morto, e o deixara no caixão. No dia seguinte, porém, o corpo é encontrado sobre a mesa, como se tivesse saído por si mesmo do ataúde. Suspeita-se de feitiço, e essa suspeita, que crescia no seio da família, contamina a casa. A casa não só passa a servir de morada ao corpo do falecido, mas também compartilha – novamente – os presságios da família.

Vale observar, nesse fragmento, a retirada do teto da Nyumba-Kaya, preceito comum em algumas etnias de matriz banta para o tratamento dos mortos.[16] Manda a tradição que, em caso de morte, seja retirado o teto do local em que o morto é velado. Assim nos explica o narrador-protagonista, ao avistar a casa familiar:

---

16 Não encontramos, até o momento, alguma referência a esse ritual do destelhamento da casa nas cerimônias fúnebres. Indagamos, contudo, da pesquisadora portuguesa Clara Saraiva, durante palestra ocorrida na Casa das Áfricas (São Paulo), em 2009, sobre a realidade desse procedimento narrado no romance. A pesquisadora, que se dedica ao estudo antropológico comparado dos rituais de morte nos Estados Unidos e em algumas regiões da África, afirmou que isso realmente acontece em algumas culturas africanas, e indicou-nos que isso estaria possivelmente mencionado no livro L'heure du grand passage, de Michel Vovelle (1993). Tal referência, contudo, não foi encontrada por nós na referida obra.

> (21) Mesmo ao longe, já se nota que tinham mandado tirar o telhado da sala. É assim, em caso de morte. O luto ordena que o céu se adentre nos compartimentos, para limpeza das cósmicas sujidades. A casa é um corpo – o tecto é o que separa a cabeça dos altaneiros céus. (ibidem, p.28-9)

A morte, portanto, ganha corpo no espaço da casa, que passa a ser o elemento de ligação entre a terra e os céus, entre o tempo perene e a eternidade – e, até o sepultamento que ocorrerá somente no final da narrativa, a Nyumba-Kaya será o abrigo temporário do corpo de Dito Mariano, como um túmulo.

O fragmento 18 nos dá outra palavra para nomear a casa: *yindlhu*, que designa tanto a morada dos vivos quanto o túmulo do chefe de família.

O início do fragmento 19, também parte de uma carta do avô, mostra o estado das coisas e da família, novamente representada pela metáfora da casa, após o desvelamento dos segredos que impediam que Dito Mariano transitasse para o além: "*Você está aqui, a casa está sossegada, a família está aprontada*" (ibidem, p.238). Os predicativos que qualificam os sujeitos são significativos: Marianinho estava presente, a casa (ambiente familiar) estava pacificada e a família, finalmente, protegida e pronta para dar continuidade às suas tradições. O velho pede que o neto junte ao seu corpo, no túmulo, sua "nova casa", as cartas que ditara – simbolicamente, pede que os segredos trazidos à consciência do neto sejam enterrados com ele, a fim de que a família mantenha-se organizada como sempre havia sido.

No fragmento 20, vemos que Marianinho desce, possivelmente em devaneio, a uma cova. Confuso, identifica aquele buraco no chão como sua casa final, seu túmulo: "aquela é a minha derradeira residência e aquele buraco lá em cima é o ausentado tecto por onde a casa respira" (ibidem, p.252). É ali, nessa casa-túmulo, que, após o sepultamento do avô, o rapaz faz amor novamente com Nyembeti, a moça cuja fala somente para ele se abrira, e que já o envolvera amorosamente no início do romance, no sótão da casa dos Malilanes. Do sótão ao buraco cavado na terra, essa relação cumpre seu destino descendente, como se fosse encaminhada do céu para as profundezas da terra; do consciente racional para o inconsciente

irracional. Ao final do capítulo 21, intitulado "A chave da chuva", o narrador reconhece:

> Estendo o pano e Nyembeti espreme-o sobre o peito. Vejo a água se encarreirar, em missangas, sobre o peito dela. E me pergunto: estarei condenado a amar aquela mulher apenas na vertigem do sonho? Afinal, entendo: eu não podia possuir aquela mulher enquanto não tomasse posse daquela terra. Nyembeti era Luar-do-Chão. (ibidem, p.253)

A posse da mulher, identificada com a terra, viabiliza-se somente após o protagonista ter cumprido o destino que lhe fora dado pelo avô, tornando-se o guardião e defensor dos valores da família. A cena de amor na cova é libertadora. Na terra, o rapaz possui a mulher; nela, possui a terra, abençoado pela cósmica aquiescência: o chão finalmente se abrira para os homens; a chuva voltara a tombar sobre eles – benesses do céu e da terra festejam a ruína dos terríveis segredos que impediam a morte (a vida) de seguir seu curso.

Casa, tempo-lugar comunitário

Durante os dias em que permanece em Luar-do-Chão, Marianinho visita várias casas de amigos e familiares, nas quais se amplia o espaço da ação romanesca. Veremos quais são e como se constituem as casas dessa comunidade dos ilhéus; abordaremos também uma casa fora dali, na cidade – a moradia estudantil de Marianinho.

Sabemos que Moçambique é, ainda hoje, um país devastado pelas guerras que ali se sucederam. Essa realidade reflete-se, como não poderia deixar de ser, nos romances de Mia Couto. Assim, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada* terra (Couto, 2003), Marianinho chega à vila e depara-se com a destruição, o abandono, ruínas do tempo de guerra:

> (22) As casas de cimento estão em ruína, exaustas de tanto abandono. Não são apenas casas destroçadas: é o próprio tempo desmoronado. Ainda vejo numa parede o letreiro já sujo pelo tempo: "A nossa terra será o túmulo

> do capitalismo". Na guerra, eu tivera visões que não queria repetir. Como se essas lembranças viessem de uma parte de mim já morta.
>
> Dói-me a Ilha como está, a decadência das casas, a miséria derramada pelas ruas. Mesmo a natureza parece sofrer de mau-olhado. Os capinzais se estendem secos, parece que empalharam o horizonte. À primeira vista, tudo definha. (ibidem, p.27-8)

No romance, as casas em ruínas espelham a destruição da terra; destroçadas, são a imagem do próprio tempo desmoronando, em consequência da pobreza, da expropriação, da guerra. O letreiro anticapitalista na parede está sujo, apagado – a vitória obtida pelos revolucionários da Frente de Libertação de Moçambique não parece ter operado, como prometia o nome, a libertação do povo de uma situação de opressão e misérias acumuladas. Ao contrário, a nação ficou sujeita aos desmandos e à corrupção que se instalou junto com o novo governo – é o que comenta Maria Fernanda Afonso (2001, p.388):

> Nos países africanos, o sucesso social supõe o acesso à burguesia que controla o poder ou aos seus bastidores (Chrétien 1991: 19), porque toda a riqueza essencial transita pelo Estado. A corrupção instala-se ao mais lato nível político para satisfazer interesses próprios, denunciando a omissão do Estado de direito, suposto existir para proteger o povo contra os apetites insaciáveis dos poderosos. Trata-se de uma realidade, contrária aos ideais revolucionários, que atiça a violência, agrava a incerteza, desperta a desconfiança e intensifica o medo de pertencer a um mundo irremediavelmente condenado.

Assim, fustigadas pelas guerras e pela corrupção que se instalaram no país recém-formado, as casas em ruínas de Luar-do-Chão, bem como as casas destruídas que comparecem em quase todos os romances de Mia Couto espelham a perda e o abandono em que se encontra a nação.

Destino não muito diferente é dado às casas da cidade. No outro lado do Rio Madzimi, essas casas sofrem, também, com a violência dos novos tempos, como denuncia o relato de Dito Mariano numa de suas últimas cartas:

(23) *Como sabe, Fulano Malta, esse que se acredita ser seu pai, voltou da guerrilha trazendo duas pistolas. Ele as guardava como lembrança de um tempo. Aquilo tinha valor de vida sonhada. Uma noite encontrei o esconderijo dessas armas, por baixo de umas velhas tábuas. Fui lá e rapinei uma pistola. O que fazer com essa arma, eu não sabia. Mas tinha a certeza que ela me traria dinheiro para urgentes precisões. Falei então com meus netos, os filhos de Ultímio. Nessa altura, eles ainda viviam na cidade, foi antes de partirem para o estrangeiro. Me haviam dito que eles se entortaram para maldades, assaltavam carros e casas lá na cidade. Chamei-os a Luar-do-Chão e lhes vendi a arma mais as respectivas munições. Eles me pagaram pronto, tudo fechado, sem boca nem ouvido. Segredo de sangue, assunto de família.* (ibidem, p.236)

A dupla contravenção do avô – o roubo da pistola e a venda desta aos netos que viviam na bandidagem – terá proporcionado, acredita Mariano, um outro crime: o assassinato de Juca Sabão. É por guardar esse "segredo de sangue" que o avô é castigado com a catalepsia que o atinge e se dissolve somente depois de ter ele revelado ao neto seu involuntário envolvimento na morte do amigo.

Além das casas em ruínas, outras casas comparecem no romance como signo de pobreza. Tal é o caso da moradia de Miserinha; o próprio antropônimo da personagem já nos indicia sua condição de indigência e penúria, resultantes da desapropriação que sofrera após a morte do marido e que, conforme demonstra o temor de Dulcineusa (fragmento 3), parece ser um costume arraigado naquele povo:

(24) A gorda Miserinha fora casada com um irmão de Dulcineusa, o falecido Jorojo Filimone. Quando o marido dela morreu, vieram familiares que Miserinha nunca tinha visto. Levaram-lhe tudo, os bens, as terras. Até a casa. Ela então ressuscitou esse nome que lhe tinham dado na adolescência: Miserinha.

Tomar conta da viúva era uma missão que a si mesmo Dito Mariano se atribuíra, à maneira da tradição de Luar-do-Chão. Mas isso nunca aconteceu. A Avó se opusera, das unhas aos dentes. Transferiram-na, sim, para um pequeno casebre, de uma só divisão. Ali se deixou ficar, em desleixo de si mesma. (ibidem, p.131)

Até a falta de cuidado com a cunhada, como mandava a tradição, é alvo da preocupação de Dito Mariano, em seu estado pré-morte. Ele solicita ao neto que a conduza para Nyumba-Kaya, que era também sua casa, por direito. Vencendo o ciúme de outrora, Dulcineusa consente e Miserinha passa a morar na casa grande por algum tempo. Porém, após algum tempo, a mulher prefere retornar ao seu casebre, levando consigo apenas uma relíquia dos tempos que partilhara, também ela, o amor de Dito Mariano:

> (25) – *Miserinha foi, voltou para casa dela.*
>
> A nossa visitante se despedira uns dias antes. A gorda chegou à sala e anunciou a intenção de abandonar Nyumba-Kaya.
>
> Se arrastou para a sala fúnebre e ali, com permissão de Dulcineusa, beijou o Avô na fronte dizendo:
>
> – *Obrigado, Mariano. Lhe agradeço. Mas fico melhor no meu escuro, lá no meu canto!*
>
> Depois, rasgou um pedaço do lençol onde o Avô jazia. Levou esse pano rasgado para costurar e recosturar lembranças em sua casa. (ibidem, p.230)

Ao final da narrativa, Marianinho se vai despedindo de cada um dos amigos e familiares. Ao chegar à casa de Miserinha, o rapaz surpreende-a a costurar memórias:

> (26) Meu rumo é certo: vou à casa de Miserinha. Espreito pela janela: ela lá está, a fingir que vai costurando, no mesmo velho cadeirão. Reconheço o pano: é o pedaço de mortalha que ela rasgou na última visita a seu amado Mariano. Dessa porção ela pretende refazer o todo. Até de novo se deitar nesse lençol e marejar em infinitas ondas. (ibidem, p.243)

O jovem se despede de Miserinha, que, à saída, lhe agradece: "Conversamos ninharias, apenas para o tempo nos dar importância. À despedida, Miserinha me agradece o ter-se reconciliado com a casa grande e despedido de Mariano" (ibidem, p.243). Embora continue em seu casebre, Miserinha já não é mais tão miserável; reconciliada com a família, ela reconcilia-se também com os sonhos de amor do passado, que suscitam nela desejos de plenitude.

Pouco mais arranjada é a moradia estudantil de Marianinho na cidade, onde é surpreendido pelo tio no início da narrativa. Ali, tempos antes, recebera o rapaz a visita de Fulano Malta, o homem que, a despeito das revelações do avô, continuaria a ser respeitado pelo rapaz como seu pai. Hospedar o pai em sua casa proporciona ao jovem profundas emoções:

> (27) Poucos foram os momentos que conversámos. No sempre, meu pai foi severa descompanhia: nenhuma ternura, nenhum gesto protector. Quando me retirei de Luar-do-Chão, ele não se foi despedir. [...]
>
> Anos depois, inexplicavelmente, ele surgiu na cidade. E se instalou no meu quarto. Ainda pensei que ele vinha diferente, mais dado, mais pai. Mas não. Fulano permanecia o que sempre fora: calado, cismado, em si vertido. Evitando, sobretudo, o gesto paternal. (ibidem, p.74-5)

Fulano Malta tinha ido à cidade procurar Ultímio para algum negócio que, por fim, não deu certo – Ultímio recusara a ajuda pedida pelo irmão, o que criou um abismo ainda maior entre os dois. Calado, permaneceu ainda em casa do filho: "Dias seguidos ele se conservou fechado no quarto. lmpossivelmente, os dois desconvivíamos. Nos evitávamos, existindo em turnos" (ibidem, p.74-5).

Também Ultímio acaba indo visitar o sobrinho, durante a estada do pai em sua casa. Os dois discutem e comparam as casas de seus filhos:

> (28) Aquele era o quarto do seu filho. Lugar modesto que Ultímio nunca tinha visitado, nem para saber quanto eu necessitaria de ajuda.
>
> – Este aqui é um cantinho remediado, não é como a casa dos seus filhos.
>
> *– Meus filhos estão a estudar no estrangeiro, como é que você, Fulano, pode falar da casa deles?*
>
> *– Exactamente, eu não posso falar nem da casa nem da vida deles. Porque seus filhos são meninos de luxo. Não cabem nesta casa que é* o *país inteiro.* (ibidem, p.76)

A moradia de Marianinho, modesta, contrastava com a vida luxuosa dos filhos de Ultímio, enriquecidos pelo tráfico de drogas e pela

criminalidade. Novamente os irmãos se desentendem. Mais tarde, Fulano Malta pede que o filho o leve à zona de prostituição da cidade – lugar inexistente em Luar-do-Chão. O filho estranha o pedido e reconhece, em seu pai, traços nunca dantes percebidos:

> (29) Nem acreditava no que escutava. Depois, me veio o riso, incontível. O que sucedia naquela velha cabeça? Será que a viuvez lhe descera aos órgãos? Olhei o meu pai ali, no meio da sala, com calças de pijama e camisola interior, parecia ser ele o órfão da casa. E me pesou, pela primeira vez, o tamanho da solidão daquele homem. Senti um remorso por não ter notado antes aquela sombra derrubando meu velho. (ibidem, p.77-8)

De solidão fora toda a vida de Fulano. Seu próprio nome o indica: "fulano" é palavra que designa qualquer pessoa, indistintamente – não é uma identidade. Malta, por sua vez, significa multidão: aquele homem era apenas mais um na multidão, sem rosto próprio. Sua mulher inventara para si outra identidade, forjara uma gravidez, dera a ele um filho que não era seu. Participante das milícias revolucionárias, Fulano Malta acabara por descrer nos ideais da revolução, aposentando armas e fardo. O suposto filho partira para a cidade; a mulher se suicidara. Sua única alegria parece ter sido as visitas aos prostíbulos da cidade, para as quais se aprumava:

> (30) Na noite seguinte, meu velho estava de fato e gravata, tinha-se esfregado com pétalas de chimunha-munhuane, essas florzinhas que cercam as casas suburbanas. Sacudi algumas folhas que tinham ficado presas na sua barba.
>
> *– Estou de mais bonito?*
>
> *– De mais, pai. Se eu fosse mulher...*
>
> [...]
>
> Fiquei ali, um tempo, como se receasse nunca mais o ver. Depois regressei a casa. (ibidem, p.79)

É da casa do filho que ele parte para as amorosas aventuras, é para lá que volta. A fim de presentear as moças, Fulano começa a subtrair dinheiro e prendas da casa do filho, que, por fim, o manda de volta à

ilha. O pai inventa doença terminal que comove o filho, fazendo-o aceitá-lo mais uns tempos em sua casa; a mentira, porém, acaba descoberta pelo rapaz – e, de retorno à casa, já não encontra lá o pai:

> (31) Quando o interceptei [ao médico, Doutor Mascarenha] pedi-lhe explicação sobre o diagnóstico que destinara em meu pai.
>
> – *Diagnóstico? Qual diagnóstico?*
>
> – O *senhor não previu a morte do meu velho?*
>
> – *Mas que morte? Ele está melhor que nós ambos juntos.*
>
> Nem sabia se era estar contente aquele bater no meu peito. Acelerei o regresso a casa. Já adivinhava o que me iria esperar. Nada. Era nada o que me aguardava. Meu pai já havia saído. A porta aberta, definitiva. E apenas um rasto desse perfume que ele usava quando se incursionava pelas noitadas.
>
> Ainda hoje aquela porta se conservava assim: aberta. Como se, desse modo, houvesse menos obstáculo para que meu pai regressasse. (ibidem, p.81)

A casa do filho torna-se, para o pai, abrigo; pai e filho invertem, ali, seus papéis. Se antes o filho saíra da casa do pai, deixando-lhe com a sua dolorosa ausência, agora era o pai que desertara da casa do filho, marcando aquela casa, para sempre, com a sua ausência.

A última visita recebida por Marianinho no tempo presente da narrativa é a do Tio Abstinêncio – mais um Mariano marcado, em seu nome, com o signo da privação – ainda que, desta vez, voluntária. O sobrinho estranha a visita:

> (32) Abstinêncio é o mais velho dos tios. Daí a incumbência: ele é que tem que anunciar a morte de seu pai, Dito Mariano. Foi isso que fez ao invadir o meu quarto de estudante na residência universitária. Sua aparição me alertou: há anos que nada fazia Tio Abstinêncio sair de casa. Que fazia ali, após anos de reclusão? (ibidem, p.15-16)

A casa de Abstinêncio se havia transformado em seu refúgio do mundo. O rapaz, ciente da gravidade do fato que obrigara o tio a sair de casa, segue com ele para Luar-do-Chão. E recorda:

(33) O Tio Abstinêncio, este que cruza o rio comigo, sempre assim se apresentou: magro e engomado, ocupado a trançar lembranças. Um certo dia, se exilou dentro de casa. Acreditaram ser arremesso de humores, coisa passatemporária. Mas era definitivo. Com o tempo acabaram estranhando a ausência. Visitaram-no. Sacudiram-no, ele nada.

– *Não quero sair nunca mais.*

– *Tem medo de quê?*

– *O mundo já não tem mais beleza.* (ibidem, p.17)

Abstinêncio internara-se em casa, saberíamos depois, em razão do afastamento de sua amante portuguesa, Conceição Lopes, que mudara com o marido para a cidade, do outro lado do rio. Separado da amada, o mundo para Abstinêncio não tem mais beleza – e ele se abstém de viver, recolhendo-se. Não faltam tentativas de demovê-lo dessa decisão, nem mesmo conjecturas sobre suas escondidas razões. O médico da família, Amílcar Mascarenha, aventa uma hipótese política:

(34) O médico se comprazia em repuxar velhos episódios passados com meu tio. Se eu sabia, por exemplo, o motivo da sua recusa em sair de sua casa? Pensava eu que ele não amava viver? Era o contrário: meu tio se emparedara, recusado a sair, não era porque perdera afeição pela sua terra. Amava-a tanto que não tinha força para assistir à sua morte. Passeava pela vila e que via? Lixos, lixos e lixos. E gente dentro dos lixos, gente vivendo de lixo, valendo menos que sujidades.

– *Nunca estivemos tão próximo dos bichos.*

Não era tanto a pobreza que o derrubava. Mais grave era a riqueza germinada sabe-se lá em que obscuros ninhos. E a indiferença dos poderosos para com a miséria de seus irmãos. (ibidem, p.117-18)

A decadência das condições de vida naquele lugar é o motivo imaginado pelo médico para a reclusão do amigo. Em sua casa, pensava ele, Abstinêncio poupava-se a visão desoladora que complementava o quadro inicial das casas em ruínas. Agora, são as pessoas que estão em ruínas, imersas no lixo, abandonadas pelo Estado que lhes devia assegurar, por direito, condições minimamente dignas de vida. O médico goês sabe, contudo, o real motivo da reclusão de Abstinêncio:

"*Eu sei muito bem a doença que o faz ficar nesse estado* – insiste Mascarenha. – *Isso é paixão de mulher. É essa a sua doença, Abstinêncio*" (ibidem, p.121).

É Nyembeti, após o encontro amoroso no sótão, que dá a Marianinho a caixa contendo o vestido de Conceição, para que seja entregue ao tio. A narrativa não esclarece como a moça se teria apossado nem do vestido, nem do segredo dos amantes. Por obediência e curiosidade, o jovem, juntamente com o médico, vai à casa de Abstinêncio entregar a misteriosa caixa. Chegando lá, porém, depara com uma cena inusitada: a casa do tio, tão tímido e recolhido, tão alheio à convivência dos amigos e familiares, era palco de uma festa que mais parecia uma esbórnia:

> (35) Chegamos a casa de Abstinêncio, já vai luscofuscando. Me espantam as luzes e os ruídos de festa que exalam da casa. A porta está aberta, a sala em flagrante desordem e, pelos cantos, se estendem moças quase despidas. Meu tio mais velho nos recebe, no corredor, tão alterado que quase não o reconheço. (ibidem, p.119-20)

Sua casa, como ficamos sabendo então, alterna-se entre lugar de austero refúgio e de farra, orgia, desmedida – essas são as duas facetas da personagem: de um lado, o homem solitário que se abstém do convívio alheio; de outro, o amante ousado da mulher de outro.

Ao receber o vestido, Abstinêncio derrama-se em lágrimas de saudade, e é deixado pelos amigos com suas recordações. Sua casa volta a ser visitada pelo sobrinho somente à véspera da partida deste:

> (36) Outras visitas devo ainda cumprir. A caminho de casa de meu tio mais velho. O percurso se abre à minha frente como se obedecesse a uma torrente interior e a paisagem se irrealizasse em cenários sobrenaturais. Me encaminho para casa de Abstinêncio. Pela janela vislumbro o que parece ser uma festa. Escuta-se música. O Tio regressou às vidas? Espreito e sorrio. Afinal, não é uma dessas suas costumeiras orgias. Não há senão um par rodopiando na sala. Abstinêncio está dançando, afivelando a parceira num abraço firme. Dança com quem? Me empino sobre os pés para descortinar quem emparelha com meu tio. É quando enxergo: não há ninguém senão ele. Abstinêncio dança com um vestido.

Esse mesmo: o velho vestido de Dona Conceição Lopes.

Retiro-me pé ante pé para não roubar sonho. (ibidem, p.247-8)

Marianinho surpreende, dessa vez, uma festa solitária, realizada à moda de sonho. O vestido da mulher amada reconstitui, metonimicamente, a convivência amorosa e transforma a casa de Abstinêncio em cenário de uma estranha história de amor.

Outra casa significativa do romance é a de Fulano Malta. Ela comparece pela primeira vez na narrativa quando o narrador explica que nem todos os parentes advindos para o enterro de Dito Mariano poderiam ser hospedados na Nyumba-Kaya:

> (37) A casa grande é pequena para todos. Uns, os mais importantes, ficam no edifício da Administração. Entre os irmãos, tios e primos há até membros do Governo. Estranhamente, meu pai acomodou-se numa casa fora do muti[17] familiar. Nem casa será: uma modesta cabana, oculta entre as acácias. (ibidem, p.59)

Fulano retira-se do seio da família; sua cabana é modesta e oculta entre as flores. O sentido da cabana também fora explorado pelo fenomenólogo Gaston Bachelard (1998b, p.47-9):

> [...] na sua própria casa, na sala familiar, um sonhador de refúgio sonha com sua cabana, com o ninho, com os cantos onde gostaria de se encolher como um animal em sua toca. [...]
>
> [...] na maior parte de nossos sonhos de cabanas, desejamos viver em outro local, longe da casa atravancada, longe das preocupações citadinas. Fugimos em pensamento para procurar um verdadeiro refúgio. [...]
>
> [...] a cabana é a solidão centralizada. Na terra das lendas, não há cabana média. O geógrafo pode bem trazer-nos, de suas longínquas viagens, fotografias de aldeias de cabanas. Nosso passado de lendas transcende tudo o que foi visto, tudo o que vivemos pessoalmente. A imagem nos conduz. Vamos à solidão extrema.

17 Muti: tradicional aglomerado de casas de um mesmo grupo familiar, nas zonas rurais de Moçambique (nota do autor).

A cabana de Fulano Malta é, pois, representação de seu desejo de solidão. Ele se retira do aglomerado familiar e se coloca à distância, numa cabana, o que causa espécie no narrador. Posteriormente, em visita à cabana paterna, Marianinho se depara, à entrada, com uma gaiola vazia:

> (38) Com um gesto [Fulano Malta] me convida a sair. Lá fora frescava mais. Na entrada da casa, sobre uma armação suspensa em troncos de cimbire,[18] está pendurada uma gaiola. Aquilo me dá um aperto no peito.
>
> – *Ainda se lembra?*
>
> – *Lembro, pai. Sempre* o *pai pendurou gaiola na varanda. Mas sempre estava vazia.*
>
> – *Nunca consegui meter nada lá dentro* – riu-se Fulano.
>
> Meu pai esperava que, voluntário, um pássaro viesse e se alojasse na jaula. A mania, antiga, não passara. A gaiola metaforizava o seu destino, essa clausura onde ave nenhuma partilhara da sua solidão. (Couto, 2003, p.62)

A gaiola vazia representa, pensamos, um sonho de amor, de companhia – irrealizado na vida de Fulano Malta. Também no episódio em que o pai visita o filho na cidade, Marianinho já havia atentado para a solidão do pai. Sua casa, portanto, espelha esse isolamento do mundo no qual, diferentemente de Abstinêncio, que nunca saía de casa, também Fulano Malta se colocara. As razões desse afastamento podem estar nas desilusões que já mencionamos: o malogro dos ideais revolucionários, a ausência do filho e a evasão da mulher. Nada do que vivera fora capaz de trazer-lhe felicidade, como se vê no fragmento que segue:

> (39) A paixão adolescente de Fulano por Mariavilhosa não foi capaz de lhe trazer venturas. Nem o casamento lhe foi suficiente. Pois seu viver se foi amargando e ele, mal escutou que havia guerrilheiros lutando por acabar com o regime colonial, se lançou rio afora para se juntar aos inde-

---

18 Cimbire: árvore de porte médio, cuja madeira, resistente ao caruncho, tem, por isso, grande utilização. Nome científico: Androstachys johnsonii (nota do autor).

> pendentistas. A família ficou sem saber dele durante anos. Já derrubado o governo colonial, Fulano Malta regressou. Vinha fardado e todos o olhavam como herói de muitas glórias. Seguiu-se um ano de transição, um longo exercício na entrega dos poderes da administração portuguesa para a nova governação.
>
> Nesse enquanto, minha mãe engravidara. Em seu rosto se anunciavam as gerais felicidades. Até que um dia aconteceram os ensaios para os festejos da independência que seria declarada dali a um mês. Treinava-se para o verdadeiro desfile a ter lugar na capital, aquando das cerimónias centrais. Minha mãe, Dona Mariavilhosa, gabava as belezas de seu marido enquanto dava brilho aos seus fardamentos. Até peúga nova ela aprontara para o seu homem. Seu Fulano seria o mais elegante no ensaio da parada militar, anunciada para essa tarde.
>
> Não aconteceu assim, afinal. Enquanto, nas ruas da vila, as tropas desfilaram as pré-vitórias, meu pai despiu a sua farda e se guardou em casa. Mariavilhosa, triste, desistiu de argumentar. Juca Sabão, que acorria para se juntar à multidão, nem acreditava que o herói libertador se sombreava no resguardo do lar, alheio ao mundo e ao glorioso momento. (ibidem, p.72)

É por descontentamento que Fulano se inscreve nas tropas revolucionárias; é também por desgosto que delas se retira, no momento mesmo em que se comemorava sua vitória. A casa virara, desde há muito tempo, para ele, um resguardo, refúgio do mundo. Na mesma noite em que se retirara dos festejos, despindo a farda, a vida lhe dera outro desgosto: a perda de um filho.

> (40) Depois de mim, a mãe ainda voltou a engravidar. Mas a velha profecia desta vez se confirmou. Aquele meu irmãozito, dentro do ventre dela, não se abraçara à vida. Para Mariavilhosa aquilo foi motivo de loucura. Podia ser estranho, mas o parto – chamemos parto àquele acto vazio – se deu na noite da Independência. Naquela noite, enquanto a vila celebrava o deflagrar de todo o futuro, minha mãe morria de um passado: o corpo frio daquele que seria o seu último filho. Meu pai me levou para dentro de casa enquanto Mariavilhosa, com o recém-falecido ao colo, se arrastou pelo pátio. Ainda a vimos erguer o corpo do bebé para o apresentar à lua nova. Como se faz com os meninos recém-nascidos. Meu pai

lhe entregou um pedaço de lenha ardendo. E ela atirou o tição para a lua enquanto gritava:

– *Leva-o, lua, leva o teu marido!* (ibidem, p.191)

Fulano esconde em casa o filho mais velho – que sabemos nascido de outro ventre que não o de Mariavilhosa – enquanto a mulher realiza os ritos de celebração da vida nascente para o menino morto, tal como víramos no poema "Quenguelequêze!", de Rui Noronha,[19] no qual uma jovem mulher apresenta a criança à lua, em meio aos festejos da comunidade, para livrá-la de males e para que cresça com saúde. Mariavilhosa, ao contrário, apresenta à lua, durante a festa da Independência, uma criança morta; o ritual, assim desconstruído, impregna a vida de Fulano Malta de mais uma trágica desventura.

Mais tarde, Marianinho visita o pai; ao invés de entrar na casa, porém, dirige-se ao quintal:

(41) Em Luar-da-Chão não se bate à porta, por respeito. Quem bate à porta já entrou. E já entrou nesse espaço privado que é o quintal, o recinto mais íntimo de qualquer casa. Por isso, à entrada do quintal de meu pai eu bato palmas e grito:

– *Dá licença?* (ibidem, p.221)

Há outras passagens, no romance, que narram acontecimentos da intimidade familiar, passados no quintal: é lá que fora arrumada a família, em pose, para a fotografia que precipitara a morte do avô; é no quintal da casa da infância que Marianinho espreita, apetitoso, as formas da Tia Admirança, que se ocupa com a matança de galinhas para a refeição; é no recolhimento do quintal que Marianinho recebe do avô a carta em que esse revela sua participação na morte de Juca Sabão.

No fragmento 41, porém, Marianinho adentra o espaço de intimidade do pai – por isso pede licença. Noutra visita, o rapaz surpreende Fulano Malta que vem do quintal, onde estivera vestindo a antiga farda de guerra, revisitando seu passado (ibidem, p.244).

---

19 O poema completo está transcrito no Capítulo 1, nota 21.

> (42) Passo pela varanda de Fulano Malta. Hei-de sempre chamar esse homem de "pai". A casa está vazia. Onde teria ido o antigo guerrilheiro? Me aproximo da gaiola. Ainda imagino dentro um passarinho: a porta aberta e o bicho ali, por sua vontade e risco. Cumprindo-se o sagrado e apostado. A gaiola convertida de prisão em casa, a ave residindo sem perder asa.
>
> Ruídos me alertam, no quintal. Meu antigo pai surge das traseiras com sua velha farda de guerrilheiro. Rimo-nos.
>
> – *Está treinando, pai?*
>
> – *Esta farda já não me serve. Veja lá...*
>
> Encolhe a barriga a ver se ainda há ajuste, redondo no redondo.
>
> – *Está celebrar* o *quê?*
>
> – *Celebrar? Só se for celebrar a vida.*
>
> Senta-se no degrau. Desaperta os botões do casaco para se estender melhor.
>
> – *Lembra-se daquela vez em que lhe visitei lá na cidade?*
>
> Admite que me tenha causado vergonhas. Mas eu deveria entender: ele nunca tinha vivido. A cidade era um território dos outros que ele muito invejava. E que lhe dava a suspeita que o tempo era um barco que partia sempre sem ele. Na margem onde ele restava já só havia despedidas. (ibidem, p.244-5)

Vemos, aqui, que a gaiola de Fulano Malta continua vazia; a farda de outrora já não serve mais. O futuro (de amor e liberdade, metaforizados no inexistente pássaro) não veio; o passado não tem serventia; o presente é, também, de irrealizações: o tempo passa pela personagem e a deixa na margem das despedidas – das ausências, tal como a gaiola vazia que materializa o desejo malogrado.

O espaço do quintal, segundo Mia Couto, opõe-se ao da casa: "A verdadeira casa africana é, apenas, um local de guardados. Viver africanamente é estar nas ruas, nos quintais, à sombra das árvores" (Couto apud Secco, 1999, p.385). O autor refere-se ao modo de vida das comunidades africanas tradicionais de raiz banta, cujas reuniões se fazem fora das casas. Logo no início do romance, o narrador observa: "No quintal e no interior da casa tudo indicia o enterro. Vive-se, até ao detalhe, a véspera da cerimónia" (Couto, 2003, p.29). A habitação familiar parece compor-se desses dois espaços: o quintal e a casa – es-

paços contíguos e complementares, que, contudo, não se misturam. A casa guarda os objetos e o quintal, a vida, a intimidade familiar.

O casario que compõe o espaço habitado do romance inclui também outras casas, mencionadas mais ligeiramente, tais como a casa do médico Almíscar Mascarenha, que ali atendia os doentes; a igreja, chamada de casa de Deus; a casa do feiticeiro Muana wa Nweti, que dava consultas até mesmo para o padre Nunes; a casa dos portugueses Conceição e Frederico Lopes; a casa do coveiro Curozero Muando; a casa da juventude de Dulcineusa. Por todas essas casas passa Marianinho – o que ele mais faz, aliás, na narrativa, é andar entre as pessoas, recolhendo, de várias formas, suas histórias e reconstruindo, pelos caminhos da memória, a história de si mesmo e da comunidade à qual pertencia.

Como já tivemos ocasião de mencionar, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003) teve uma adaptação para o cinema. Nela, os roteiristas mudaram a condição estudantil de Marianinho pela de um fotógrafo que andava de câmera à mão, registrando os fatos e as gentes; o narrador e o fotógrafo coincidem nessa tarefa de reconstituir a história.

Casa, tempo-lugar moçambicano

Ao longo da análise das muitas casas que comparecem no romance, fizemos, já, várias referências às Nyumba-Kaya, que é, sem dúvida, o edifício principal da ilha de Luar-do-Chão – ao menos no que diz respeito aos espaços visitados por suas personagens. Lembremos o que já reunimos sobre essa casa, em especial, nas observações anteriores.

Assim que desembarca na ilha de Luar-do-Chão, Marianinho depara com a Nyumba-Kaya, que, ao contrário das outras casas, resistira à destruição das guerras, elevando-se contra o tempo. Essa casa o desafia, metaforizando, na imagem desafiadora de uma mulher, os mistérios e segredos a serem percorridos pelo rapaz. O próprio nome da casa, Nyumba-Kaya, simboliza a unidade do grupo familiar dos Malilanes (os do Norte e os do Sul); simboliza, também, a desejada unidade nacional. Esse é o desafio que a casa propõe ao recém-chegado: manter a integridade do seu grupo de origem.

Em carta, Marianinho é convidado pelo avô a entrar na casa deixando que a casa entre em si. Sua missão é proteger a casa; para isso a avó lhe entrega o molho de chaves – o rapaz, esse jovem universitário que retorna à casa para aprender suas raízes, terá nas mãos, simbolicamente, comando da casa. Segundo Chevalier & Gheerbrant (2009, p.233), as chaves, para os bambaras,[20] simbolizam, pela sua capacidade de abrir e fechar, o poder e a lei: "A chave simboliza o chefe, o senhor, o iniciador, aquele que detém o poder de decisão e a responsabilidade". No ato simbólico da entrega das chaves, a matriarca dos Malilanes constitui um novo chefe para a família, à revelia da tradição que determinava ser esse lugar do filho mais velho.

Vimos, também, que tal como a pátria, a casa é alvo da ganância de um de seus filhos, Ultímio, que pretende vendê-la aos investidores estrangeiros – os valores se invertem e o valor de mercado suplanta o valor cultural e familiar da propriedade. Também Moçambique fora por anos uma terra explorada por estrangeiros; também a nação fora traída e abandonada por alguns de seus filhos, a pretexto de enriquecimento e vantagens pessoais advindas da alta corrupção que se estabelecera no governo.

A usurpação da casa familiar, no romance, será impedida por Marianinho, que se identifica, ele mesmo, com a casa. No caso do país, podemos aventar um caminho semelhante de resistência: o fortalecimento, nos moçambicanos, do sentimento de nacionalismo, de pertencimento àquela terra, é uma força poderosa que pode fazer banir a má administração do país em favor do bem comum. Em intervenção de 2006, posteriormente publicada com o título de "Os sete sapatos sujos", Mia Couto (2009a, p.31-2) reflete:

> Às vezes pergunto-me: De onde vem a dificuldade em nos pensarmos como sujeitos da História? Vem sobretudo de termos legado sempre aos outros o desenho de nossa identidade. Primeiro, os africanos foram negados. O seu território era a ausência, o seu tempo estava fora da História.

20 Grupo étnico que habita, na África subsaariana ocidental, a região entre Mali, Senegal, Costa do Marfim, Guiné-Bissau, Guiné e Burkina Faso.

> Depois, os africanos foram estudados como um caso clínico. Agora, são ajudados a sobreviver no quintal da História.

Em seguida, o autor enumera sete preconceitos que os próprios moçambicanos têm acerca de sua capacidade de construir o futuro da nação: "a ideia de que os culpados são sempre os outros e nós somos sempre vítimas"; "a ideia de que o sucesso não nasce do trabalho"; "o preconceito de que quem critica é um inimigo"; "a ideia de que mudar as palavras muda a realidade"; "a vergonha de ser pobre e o culto das aparências"; "a passividade perante a injustiça"; "a ideia de que para sermos modernos temos que imitar os outros" (ibidem, p.32-45, passim).

A intervenção encerra-se com uma reflexão sobre a importância da formação crítica na universidade:

> mais do que uma nação tecnicamente capaz, nós necessitamos de uma geração capaz de questionar a técnica. Uma juventude capaz de repensar o país e o mundo. Mais do que gente preparada para dar respostas, necessitamos de capacidade de fazer perguntas. (ibidem, p.46)

Saber quem somos, despedindo-nos de velhos preconceitos e questionando o que nos é ensinado sobre nós mesmos parece ser a síntese do que propunha o autor nessa intervenção. Essa "lição" dada aos moçambicanos já incidira, de algum modo, na composição da personagem Marianinho: o jovem universitário volta à terra natal para questionar os mais velhos, não antepondo a eles a sua visão de mundo, imbuída dos saberes da modernidade, mas para aprender deles a sua mundividência, que certamente incidirá na formação da própria identidade do rapaz. A narrativa termina com o anúncio do retorno de Marianinho à cidade, para completar seus estudos. Na viagem de ida, o rapaz levara como bagagem sua formação citadina (tanto que os ilhéus o concebiam como estrangeiro); na volta, leva para a cidade aquilo que aprendeu na ilha, com os mais velhos. Sua "iniciação" nos valores do mundo tradicional se dá no justo momento em que o avô se despede da função de chefe patriarcal, que é transmitida ao neto/filho. Essa inusitada sucessão figura a necessidade de diálogo entre as culturas da modernidade e

aquelas das tradições africanas, consolidando uma identidade híbrida a partir da qual o futuro da nação deve ser pensado.

Esse hibridismo está inserido também na construção romanesca do espaço da casa grande, a Nyumba-Kaya. A um certo ponto, o narrador lembra:

> (43) Não era apenas a casa que nos distinguia em Luar-do-Chão. A nossa cozinha nos diferenciava dos outros. Em toda a Ilha, as cozinhas ficam fora, no meio dos quintais, separadas da restante casa. Nós vivíamos ao modo europeu, cozinhando dentro, comendo fechados. (Couto, 2003, p.145)

Inscreve-se, na casa moçambicana, a mistura de culturas que compõe a nação moçambicana – mais especificamente, no exemplo, mesclam-se, na arquitetura da casa, elementos da África e da Europa, distinguindo a Nyumba-Kaya das demais casas de Luar-do-Chão. Essa "casa grande", de constituição híbrida, é a que se eleva perante as demais; é ela quem resiste ao tempo, em razão da diversidade cultural que está na sua raiz.

Em outra intervenção, Mia Couto conta um episódio (quem sabe se verdadeiro, quem sabe se ficcional?) que ilustra a dificuldade de se pensar a questão da identidade.

> Aconteceu logo a seguir à Independência. Eu estava em véspera de viagem para o exterior e, na altura, não havia as facilidades de que hoje usufruímos. O mais de que o viajante poderia dispor era do chamado *traveller's check*. Para se emitir um *traveller's check* era uma batalha complicadíssima, era quase necessário que o pedido fosse conduzido ao presidente da República. Eu ia viajar por imperiosas razões de saúde e faltavam escassas duas horas para o embarque de avião e ainda eu estava no balcão do banco numa desesperada tentativa de recolher os meus pobres cheques. No momento, um funcionário vagaroso me disse algo trágico: que os cheques, afinal, precisavam de duas assinaturas, a minha e a da minha esposa. Ora, a minha mulher estava no serviço e não havia tempo para lhe levar os papéis. A única solução chegou-me no auge do desespero. Eu tinha que mentir. Disse ao funcionário que a minha esposa

estava na viatura e que, em menos de um minuto, lhe traria os papéis já devidamente assinados.

Trouxe os documentos para fora do edifício e, à pressa, falsifiquei a assinatura da minha companheira. Fiz aquilo sob pressão dos nervos e sem ter à minha frente um modelo para copiar. A rubrica ficou péssima, era uma cópia ranhosa, detectável a milhas de distância. Regressei correndo, entreguei a papelada e fiquei à espera. O homem entrou para um gabinete, demorou um pouco e, depois, voltou com um ar grave para me dizer: "Desculpe, há uma assinatura que não confere." Eu já esperava aquilo mas, ainda assim, desmoronei, sob o peso da vergonha. "O melhor", pensei, "é falar a verdade." E já tinha começado a falar, "É que, camarada, a minha esposa...", quando o funcionário me interrompeu para dizer esta coisa espantosa: "A assinatura da sua esposa está certa, a sua assinatura é que não confere!"

Como podem imaginar fiquei sem palavra e passei os minutos seguintes ensaiando a minha própria assinatura ante o olhar desconfiado do funcionário. Quanto mais tentava menos era capaz de imitar a minha própria letra. Nesses longos minutos eu pensei: "Vou ser preso não por forjar a assinatura de uma outra pessoa. Vou ser preso por forjar a minha própria e autêntica rubrica."

[...] Nessa altura, perante os malfadados *traveller's checks*, eu senti essa experiência curiosa de alguém que é surpreendido em flagrante delito por ser ela própria.

A verdade é que somos sempre não uma mas várias pessoas e deveria ser norma que a nossa assinatura acabasse sempre por não conferir. Todos nós convivemos com diversos eus, diversas pessoas reclamando a nossa identidade. O segredo é permitir que as escolhas que a vida nos impõe não nos obriguem a matar a nossa diversidade interior. O melhor da vida é poder escolher, mas o mais triste é ter mesmo que escolher. (Couto, 2009a, p.82-4)

A diversidade de identidades que convivem numa só pessoa corresponde à diversidade cultural de uma nação. Moçambique é, por vezes, referido como um mosaico étnico; a casa moçambicana do romance, como vimos, integra algumas dessas culturas.

Além disso, a Nyumba-Kaya apresenta-se como organismo vivo, que requer cuidados e alimentação; ela tem o poder de reconhecer as pessoas ou bani-las pelo esquecimento:

(44) Depois minha mãe morreu, decidiram mandar-me para a cidade. A Avó lembrava o dia de minha partida para a cidade. Recordava tudo desse adeus: os ares da tarde, as cores do céu, o precoce despertar da lua. E, sobretudo, o ter surpreendido o velho Mariano a chorar.

– *Seu Avô nunca chorara antes.*

Ela se aproximara, carinhosa, para enxugar as lágrimas ao marido. E ele, violento, lhe tinha prendido a mão. Não toque em mim agora, que estas águas devem tombar no chão, assim ele disse. Vendo a agonia em Dito Mariano, eu ainda tentara um consolo:

– *Eu volto, Avô. Esta é a nossa casa.*

– *Quando voltares, a casa já não te reconhecerá – respondeu o Avô.* (Couto, 2003, p.45)

Casa e terra codividem o sentimento de Dito Mariano. Seu empenho, quando do retorno do filho/neto, é para que ele se reintegre à casa, para que "a casa o reconheça" e ele possa assumir, progressivamente, seu lugar na sucessão patriarcal. Tal estratégia, conquanto se tenha valido de um meio de comunicação incomum – as cartas psicografadas – de algum modo surtiu o efeito esperado. Mesmo sem saber-se herdeiro direto do avô, Marianinho sente-se preso à casa:

(45) [Ultímio] Confessa, então, o fio de sua ambição. Ele quer desfazer-se da casa da família. E vender Nyumba-Kaya a investidores estrangeiros. Ali se faria um hotel.

– *Mas esta casa, Tio...*

– *Aqui só mora o passado. Morrendo o Avô para que é que interessa manter esta porcaria? Além disso, a Ilha vai ficar cheia de futuro. Você não sabe mas tudo isto vai levar uma grande* volta...

Resisto, opondo argumento contra intento. Nyumba-Kaya não poderia sair de nossas mãos, afastar-se de nossas vidas. Ultímio ri-se. Para ele não sou mais que o miúdo que ele sempre conhecera. Ainda por cima continuo recusando os convites que me faz para ser gestor dos seus negócios.

[...]

Tinha mandado vir da cidade vidros e pneus novos. Aceito [o convite do tio para passear], quase que por preguiça. Uma tristeza funda me dilacera o peito: pela janela do carro vejo a casa se afastar. Até se afundar

no cacimbo. Ultímio está distante da minha tristeza. Seu empenho é explicar-me a valia do seu automóvel, acabado de ser lançado em África. (ibidem, p.152-4)

Ultímio, que não é, afinal, como indica seu nome, o filho caçula de Dito Mariano, tenta convencer o sobrinho das vantagens da venda da casa familiar que, para ele, não passa de porcaria, lugar onde o passado se enterra. Ultímio mira o futuro e, nele, o enriquecimento, o progresso, a modernização. Marianinho, ao contrário, valoriza a presença da casa na vida familiar, no que é ironizado pelo tio. O sentimento do rapaz é de dilaceração: de dentro do automóvel, vê a casa afastar-se dele. O automóvel, no romance, representa não qualquer modernidade, mas aquela que só pode ser conseguida por um pequeno grupo de privilegiados, enriquecidos ilicitamente às expensas do povo. Para estar dentro do carro, é preciso afastar-se da casa. Lembramos as palavras de Couto (2009, p.84): "O melhor da vida é poder escolher, mas o mais triste é ter mesmo que escolher". Aqui, a escolha faz-se imprescindível: aceitar o convite para gerir os negócios escusos de Ultímio significava, para o jovem Mariano, trair a família, abandonar a casa – ver, enfim, a casa afastar-se de si, desconhecê-lo. É essa sensação que o oprime, dilacerando-lhe o peito.

Nyumba-Kaya, a casa grande, codivide a sorte dos Malilanes, acolhendo-os quer na vida, quer na morte. Ela resguarda a totalidade da vida humana e insere-se no ciclo vital do universo – é um corpo que pulsa (fragmento 21). Essa casa abriga partos reais e inventados; amores lícitos e proibidos; conquanto tenha sido lugar de contravenção – em seu depósito fora guardado o carregamento de cocaína pertencente aos filhos de Ultímio –, a casa grande oferece-se também à depuração pela qual passa o espírito de Dito Mariano, preso entre a culpa e a inocência pela morte de Juca Sabão. Somente ao final desse processo de libertação – que se dá pela confissão da verdade – é que a casa, antes contaminada pela morte, é recuperada:

(46) Lá fora, a noite está perdendo espessura. Salto o muro da casa, olho para trás e, não cabendo em meu espanto, o que vejo? O telhado da

> sala já refeito. A casa já não se defendia do luto. Nyumba-Kaya estava curada da morte. (Couto, 2003, p.239)

Restabelecida a ordem na família e no espírito de Dito Mariano; esclarecidos os segredos que impediam a verdade de fixar raízes naquela terra, também a casa fica pacificada. Afinal, essa casa, chamada terra, compartilha o destino dos homens que nela habitam; como uma mãe, acompanha-os nos sucessos e insucessos da vida – tal qual a terra moçambicana aos seus filhos.

Panos e lenços

Resta, ainda, diante do já colocado, retomarmos duas imagens que também perfazem, em si, tempos em trânsito, tal como o rio e a casa. Trata-se do lenço colorido de Miserinha, no romance, e do lenço do avô, no conto.

Retomemos a sequência narrativa do conto em que o pano do avô transforma-se em algo mais que um pedaço de tecido:

> De súbito, ele irrompeu o nada:
> – Fique aqui!
> O avô pisava os interditos territórios? Sim, frente ao meu espanto, ele seguia em passo sabido. [...] Presenciei o velho a alonjar-se com a discrição de uma nuvem. Até que, entre a neblina, ele se declinou em sonho, na margem da miragem. [...] Me recordo de ver uma garça de enorme brancura atravessar o céu. Parecia uma seta trespassando os flancos da tarde, fazendo sangrar todo o firmamento. Foi então que deparei na margem, do outro lado do mundo, o pano branco. Pela primeira vez, eu coincidia com meu avô na visão do pano. Enquanto ainda me duvidava foi surgindo, mesmo ao lado da aparição, o aceno do pano vermelho do meu avô. [...] Entrementes, tirei a camisa e agitei-a nos ares. E vi: o vermelho do pano dele se branqueando, em desmaio de cor. Meus olhos se neblinaram até que poentaram as visões. (Couto, 1996, p.13)

Recapitulemos, agora, os fatos (ou impressões) descritos neste fragmento:

i) o avô salta da canoa;
ii) ordena ao menino que permaneça onde estava (na canoa, ou neste lado da existência);
iii) o avô caminha pelo grande lago, em passos sabidos;
iv) afasta-se com a discrição de uma nuvem (levemente);
v) penetrando na neblina, o avô se declina em sonho, na margem da miragem (o avô aproxima-se do fim, afasta-se qual em sonho, penetrando aquela outra margem misteriosa; transfere-se para o outro lado do mundo);
vi) uma garça muito branca atravessa o céu – branca como os panos avistados pelo avô;
vii) a garça branca parece ferir o céu, sangrando-o (tornando-o vermelho como o lenço do avô);
viii) o menino finalmente vê acenar o pano vermelho do avô, ao lado da primeira aparição;
ix) tira a camisa e acena de volta;
x) uma vez reconhecido o avô, seu pano vermelho perde a cor, tornando-se branco;
xi) os olhos do menino se neblinam (são tomados por aquela mesma neblina, pertencente à outra margem) até que cessam as visões.

Rico em simbolismos, esse trecho demonstra, entre o fantástico dos acontecimentos, um percurso: o menino aprende a ver seguindo o avô com os olhos e acompanhando cada passo seu, cada transformação na paisagem ao seu redor. Mantém, portanto, os olhos atentos ao avô (passado) e ao mundo circundante (presente).

A síntese desse ritual de iniciação parece concentrada no motivo do pano/lenço: de vermelho, torna-se branco; o pano vermelho do avô agita-se no ar, entre as águas e o céu; os olhos do menino acompanham sua trajetória e veem esmaecer a cor até tornar-se branca. No ar, em movimento oposto, uma garça branca fere o céu de vermelho. Atentemos, pois, para o simbolismo dessas duas cores:

> Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de

> fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. O vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irredutível. O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida. Um seduz, encoraja, provoca, é o vermelho das bandeiras, das insígnias, dos cartazes e embalagens publicitárias; o outro alerta, detém, incita à vigilância e, no limite, inquieta: é o vermelho dos sinais de trânsito, a lâmpada vermelha que proíbe a entrada num estúdio de cinema ou de rádio, num bloco de cirurgia etc. É também a antiga lâmpada das casas de tolerância, o que poderia parecer contraditório, pois, ao invés de proibir, elas convidam; mas não o é, quando se considera que esse convite diz respeito à transgressão da mais profunda proibição da época em questão, a proibição lançada sobre as pulsões sexuais, a libido, os instintos passionais. (Chevalier & Gheerbrant, 2009, p.944)

A distinção feita pelos simbologistas entre o vermelho claro e o escuro pouco interessa, aqui, para a nossa leitura. Importa, sim, saber que o vermelho simboliza a vida, a ação e também o mistério da existência. Sedutora e inquietante, esta cor está ligada também às pulsões sexuais – é a vida em pleno movimento. É desta cor o lenço com que o avô acena para os espíritos; pleno de vida, ele acena, em trânsito, de dentro da barca e sobre o rio, para os mortos, que lhe respondem. Diante da incapacidade do neto de comunicar-se com os antepassados, o avô decide ultrapassar a fronteira para conduzir o olhar do menino e desce do barco – é o clímax da narrativa.

Enquanto espera, o garoto vê uma garça branca tingir o céu de vermelho: essa cor fica impregnada no ar. Em seguida, vê, na outra margem, o lenço vermelho do avô e acena, agitando sua camisa – a roupa que trazia sobre o peito, sobre o coração. Está feito o pacto: o avô agora pode morrer, pois sabe que o canal de comunicação com os antepassados, fundamental para a vida naquela sociedade, continuará aberto. Ele pode, agora, descansar. O menino vê, então, o pano rubro do avô transmutar de cor: lentamente, vai-se fazendo branco, "em

desmaio de cor": é a vida que esmorece e, finalmente, se extingue. O branco, aqui, tem também função simbólica:

> Assim como o negro, sua contracor, o branco pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática. Absoluto – e não tendo outras variações que vão do fosco ao brilhante – ele significa ora a ausência, ora a soma das cores. Assim, coloca-se às vezes no início e, outras vezes, no término da vida diurna e do mundo manifesto, o que lhe confere um valor ideal [...]. Mas o término da vida – o momento da morte – é também um momento transitório, situado no ponto de junção do visível e do invisível e, portanto, é um outro início. [...] É uma cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser,, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento. (Chevalier & Gheerbrant, 2009, p.141)

O branco situa-se, pois, na transição entre a vida e a morte. Para as culturas de matriz banta, lembramos, a morte é a passagem para outro estado de vida: o morto torna-se *chicuembo*, espírito, e passa a acompanhar os seus, influenciando a vida desses – para o bem ou para o mal, de acordo com as honrarias que tiver ou não recebido quando de sua transição. Inicia-se, para ele, após, a morte, outra tarefa, e um novo estado vital. O pano do avô, ao passar de vermelho para branco, indica, pela simbologia dual do branco, não apenas a passagem da vida para a morte, mas o percurso todo: vida – morte – vida.

Lembramos que a cor branca aparecera, antes que no pano do avô, na garça que cruzara os céus quando de sua travessia: sua cor, que o narrador faz questão de notar – "uma garça de enorme brancura" – é um aviso, que somente depois o menino compreenderá.

Ao clímax sucede o epílogo, encerrando o conto da seguinte forma:

> Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras do meu avô: a água e o tempo são irmãos gémeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem. (Couto, 1996, p.13)

"A água e o tempo são irmãos gêmeos" – esta é a síntese do ensinamento do avô. Respeitar a água é respeitar o tempo, seja o tempo da vida, seja o da morte. O rio que nunca haverá de morrer, revelado pelo mais-velho, é o segredo maior da existência: não só a vida continua após a morte, como também as pessoas com quem se convive permanecem em contato, participando, ainda que de outra forma, da vida familiar.

A continuidade dessa tradição, dessa forma de entender a vida e o tempo como cíclicos, é dada pelas palavras do narrador, que, adulto, repete com o filho o ritual de iniciação pelo qual passara. Há, porém, aqui, outra forma de perpetuação dessa tradição, que é a narrativa. O leitor passa a ser, também, o receptor desse conhecimento antes oculto e revelado somente aos iniciados. Poderíamos mesmo aventar que o autor implica, assim, o leitor, letrado, como corresponsável pela preservação da cultura tradicional das populações ágrafas do continente africano.

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003), é também um letrado que ficará responsável pela manutenção da cultura de seu grupo: Marianinho, o estudante universitário eleito pelo avô/pai para assumir os segredos, as tradições e a defesa da família. A viagem de Marianinho, tal qual a do garoto do conto, é também marcada, na chegada e na partida, como já vimos, por um lenço. Retomamos aqui este episódio para adentrarmos um pouco mais nos significados simbólicos que ele encerra. Lembremos que o rapaz, ainda no barco, simbolicamente recebe de Miserinha um lenço muito colorido e vistoso, assim descrito: "As roupas são velhas, de antigo e encardido uso. Contrasta nela um lenço novo, com as colorações todas do mundo. Até a idade do rosto lhe parece minguar, tão de cores é o lenço" (Couto, 2003, p.19). A figura de Miserinha, velha e incapaz de enxergar cores, contrasta vivamente com o lenço novo.

Antes ainda de deixar a embarcação, ao final da viagem de ida para Luar-do-Chão, Marianinho recebe o presente. Vejamos:

> Já se vislumbra o contorno escuro da Ilha. O barco vai abrandando os motores. Me deixo, brisa no rosto, a espreguiçar o olhar na ondeação. É quando vejo o lenço flutuar nas ondas. É, sem dúvida, o pano de Miserinha. Um alvoroço no peito: a velha escorregara, se afundara nas águas?

[...]
– *Não caiu ninguém, foi o vento que levantou um lenço.*
Sinto, então, um puxão no ombro. É Miserinha. [...]. Se junta a mim, rosto no rosto, num segredo:
– *Não se aflija, o lenço não tombou. Eu é que lancei nas águas.*
– *Atirou o lenço fora? E porquê?*
– *Por sua causa, meu filho. Para lhe dar sortes.*
– *Por minha causa? Mas esse lenço era tão lindo! E agora, assim desperdiçado no rio...*
– *E depois? Há lugar melhor para deitar belezas?*
O rio estava tristonho que ela nunca vira. Lhe atirara aquela alegria. Para que as águas recordassem e fluíssem divinas graças.
– *E você, meu filho, vai precisar muito de boa protecção.* (Couto, 2003, p.21)

O lenço que ganhara, Miserinha lança como oferenda ao rio, para que esse se alegre com todas as cores do tecido e reverta essa "alegria" em proteção para o rapaz. O colorido do lenço dá-nos a impressão de totalidade, como se vê na fábula *Flicts*, de Ziraldo (1988, p.12):

Tudo no mundo tem cor
Tudo no mundo é
Azul
Cor-de-rosa
Ou Furta-cor
É Vermelho ou
Amarelo
Quase tudo tem seu tom
Roxo
Violeta ou Lilás...

"Tudo no mundo tem cor": o colorido indica a totalidade, o universo dentro do qual flui a vida humana. Miserinha "colore" o rio, em oferenda aos espíritos para que tragam boa sorte – e proteção – ao rapaz.

Esse lenço, lançado na águas, permanece na memória de Marianinho. Ele o menciona outras duas vezes: primeiro, quando quer

convencer a avó a contar-lhe a história de Miserinha – o rapaz pergunta à avó onde mora a velha, a pretexto de devolver-lhe o lenço. No dia seguinte, sai à procura da idosa, e recorda: "O lenço que ela lançara às águas do rio parecia ainda flutuar no meu olhar. Para minha protecção, ela dissera" (Couto, 2003, p.135).

Toda viagem tem o seu retorno. Após o enterro do avô e a dissolução dos mistérios que circundavam a vida de Marianinho e a história familiar, Marianinho prepara-se para voltar à cidade e reassumir seus estudos. Vai-se despedindo, então, de cada uma das personagens – como a despedi-las também de nós, leitores. É o epílogo da narrativa. Nele, o lenço colorido, que fora lançado ao rio e permanecera na memória, retorna às mãos de Miserinha. Cumprida a missão, Marianinho não precisaria mais daquela bênção:

> – Você está com o passo mais leve – comenta. – Isso é um caminhar de anjo.
>
> E se inclina para retirar algo por baixo do assento. É o lenço colorido que ela trazia quando a encontrei na viagem de barco para Luar-da-Chão.
>
> – Esse lenço tinha caído no rio. Como é que está aqui, Miserinha?
>
> – Tudo o que tomba no rio é arrastado até mim.
>
> – Não diga que quem arrasta é o crocodilo?
>
> – Qual crocodilo – pergunta Miserinha soltando uma gargalhada. E acrescenta, sem interrupção: – Você já está a acreditar de mais nessas histórias da Ilha...
>
> Espreito o lençol em suas mãos. As linhas se cruzam num confuso emaranhado. Ao fim e ao cabo, pouco diferindo do seu viver. Agita o lenço que me oferecera para protecção dos espíritos:
>
> – Você já não mais precisa do serviço deste pano, Marianito. (Couto, 2003, p.244)

Lembremos que, ao despedir-se de Dito Mariano, Miserinha levara consigo um pedaço da mortalha do defunto – o mesmo afamado lençol sobre o qual o velho fizera amor com inúmeras mulheres e que, segundo ele, "cheira à vida" (ibidem, p.43). Tal como o lenço do avô do conto, também neste pano refaz-se o percurso vida-morte-vida: o lençol de amores virara mortalha, da qual Miserinha tira um retalho

para, em sua casa, tecer e retecer lembranças – desafiando, assim, pela manutenção da memória, o fim da paixão de outrora.

Vale notar, ainda, que nas duas narrativas os tecidos (o pano do avô, no conto; o lenço de Miserinha, no romance) se agitam no ar, saudando os espíritos dos antepassados e pedindo a eles proteção. As duas viagens iniciáticas têm nos panos lançados ao ar e à água importantes veículos de comunicação entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Isso confirma, uma vez mais, nossa hipótese de que há uma forte relação de autointer-textualidade entre esses dois textos de Mia Couto. Os tecidos, sobre os rios, sobre o tempo, adentram o interior da casa, da terra – seja aquela dos vivos, seja daquela do além-túmulo. E o fazem conduzidos pelas mãos das personagens que gozam de maior liberdade nas narrativas – o avô, no conto; e Miserinha, no romance. O avô acena com o lenço aos espíritos, no lago; Miserinha lança o lenço ao rio como oferenda também aos espíritos; ambos, juntamente com os panos, transitam entre a casa e o rio, a terra e o tempo. Por isso é que são livres.

Considerações finais

Nosso objetivo neste volume foi estudar as relações de autointertextualidade na obra ficcional de Mia Couto, nomeadamente as estabelecidas entre o conto "Nas águas do tempo" (Couto, 1996) e o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003). Elegemos como fio condutor da análise o conceito de cronotopo, de Bakhtin, no qual tempo e espaço imbricam-se numa mesma unidade temática. Seguindo a pista dada pelo título do romance, abordamos especificamente, nos textos que constituíram nosso *corpus* de análise, os cronotopos do rio e da casa.

Retomando a epígrafe aposta ao trabalho como um todo, sabemos que as considerações que aqui fizemos são apenas parciais; conquanto nos pareça ter reunido um repertório significativo de leituras, sabemos que há, ainda, muito campo de trabalho e investigação a partir dos mesmos objetos de pesquisa que elegemos. Nosso conhecimento acerca da obra de Mia Couto vem sendo depurado e amadurecido ao longo de muitos anos de leitura e releitura dos textos ficcionais que abordamos. Como sói acontecer com a boa literatura, também a de Mia Couto é inesgotável, uma vez que descobrimos novos pontos de investigação a cada vez que nos debruçamos sobre ela. A despeito da sensação de incompletude que acompanha todo trabalho acadêmico, pudemos chegar, aqui e até agora, a algumas proposições que consideramos válidas.

Com relação à historiografia literária moçambicana, entendemos que há ainda um longo caminho a ser traçado, no sentido de se estabelecer uma tradição ou uma linha de continuidade dessa literatura. Contudo, as iniciativas dos autores que abordamos no primeiro capítulo são fundamentais; a partir delas já é possível delinear os primeiros desenvolvimentos dessa literatura.

A contribuição primeira e mais evidente da obra de Mia Couto para a literatura moçambicana é a busca de uma dicção própria, local. Para isso, Couto procura recriar o léxico, a sintaxe e inserir, nos textos escritos, alguns procedimentos que subsistem no mundo da oralidade, tais como as formulações proverbiais. As culturas que subsistem na oralidade, em Moçambique, têm uma presença constante na obra do autor, que delas resgata elementos – histórias, mitos, crenças etc. – com os quais tece enredos que transitam entre o realismo e o inusitado das situações, permeados, sempre, de ironia, drama e crítica social, num equilíbrio que permite a abordagem de temas complexos – tais como as guerras, o racismo, a corrupção, o amor, a política e outros – de forma leve e bem humorada. Criatividade e competência literária, aliadas ao gosto de contar histórias e de permutar experiências tanto com o leitor como com outros autores, no diálogo intertextual, fazem da obra de Mia Couto um dos marcos mais importantes do sistema literário moçambicano. Por meio dela, uma identidade moçambicana, híbrida e, certamente, ficcionalizada vai-se dando a conhecer em todo o mundo, abrangendo um número cada vez maior de leitores.

Na esteira de uma obra cada vez mais divulgada, surgem, também, inúmeros trabalhos críticos, de investigação. No segundo capítulo procuramos dar a conhecer apenas uma parcela deles – a que inclui os trabalhos acadêmicos monográficos sobre o autor produzidos no Brasil. Embora tenhamos envidado todos os esforços para reunir a totalidade desses trabalhos até janeiro de 2010, temos a consciência de que este pode ser, ainda, um levantamento parcial. Todavia, conseguimos reunir um *corpus* significativo, que cresceu na medida em que a obra de Mia Couto se tornava mais divulgada. Alguns elementos cruciais da literatura coutiana foram repetidamente abordados nos trabalhos, o que indicia a baixa circulação desses entre os pesquisadores. Notamos,

ainda, que a obra de Couto tem sido abordada preferencialmente pelo viés dos estudos culturais, como se fosse ela essencialmente produto das condições históricas de seu surgimento.

Finalmente, chegamos, no terceiro capítulo, à análise daquilo que constituiu nossa hipótese de trabalho: a existência de uma relação autointertextual entre o conto "Nas águas do tempo" (Couto, 1996) e o romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (Couto, 2003). Essa relação pode ser evidenciada nos motivos composicionais do tempo, os quais abordamos a partir do conceito bakhtiniano de cronotopo. A análise dos cronotopos do rio e da casa nos dois textos permitiu-nos afirmar que essa relação autointertextual, se não esteve conscientemente presente no processo de criação dos textos, pode ser positivamente apreendida durante a leitura dos mesmos. Os dois textos aproximam-se não apenas pela repetição de temas e motivos literários, mas pelo sentido dado a esses elementos, por meio dos quais podemos apreender com mais profundidade, e sem os excessos de uma leitura exótica e estereotipada, os diferentes tempos e espaços que se imbricam na realidade e na literatura de Moçambique. O diálogo entre essas diferentes instâncias, isto é, entre as diferentes culturas que compõem o retrato do país na atualidade é imprescindível para a configuração de uma identidade literária nacional.

As duas narrativas com que trabalhamos apontam para uma travessia iniciática: do menino, no conto; do jovem, no romance. Ambas as personagens devem tornar-se mediadoras entre os tempos passado e presente, tecendo o fio que ata modernidade e tradição – essa ressignificando, dando sustento e sentido àquela. A transcriação literária das culturas moçambicanas que subsistem na oralidade, vertendo-as não simplesmente em escrita, registro, mas em literatura, criação, *poiesis*, é um traço fundamental que tem marcado toda a obra de Mia Couto. Várias personagens coutianas fazem uma transição entre culturas diversas, tornando-se elas mesmas um território de misturas, essencialmente híbrido: temos em Muidinga um leitor e reconstrutor da trajetória de Kindzu; em Tizangara, os fatos são narrados por um tradutor; Marianinho psicografa as cartas do avô; Mwadia lê as cartas do passado e as incorpora. Essa recorrência, na obra coutiana, de pro-

cessos de "tradução de universos" nos autoriza a dizer que a função da autointertextualidade no processo criativo de Couto não é "repetir" o que já fora sinalizado no conto, mas reelaborar, pela dilatação e complexidade pertinentes ao romance, um dos pilares de seu projeto literário, que é essa "missão" que se atribui o autor de verter o tradicional na modernidade, a África no mundo ocidental europeizado, traduzindo um certo Moçambique, poeticamente plasmado, para leitores que se espalham pelo mundo afora e que, como nós, retornam das histórias de Mia Couto mais profundamente humanizados – processo que constitui, afinal, o sentido último de toda literatura.

Referências bibliográficas

ABDALA JÚNIOR, B. *Literatura, história e política:* literaturas de língua portuguesa no século XX. São Paulo: Ática, 1989.

AFONSO, M. F. *O conto moçambicano*: escritas pós-coloniais. Lisboa: Caminho, 2004.

AGUIAR, F.; VASCONCELOS, S. G. O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama. In: ABDALA JÚNIOR, B. (Org.) *Margens da cultura*: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004. p.87-97.

ANDRESEN, S. de M. B. *Obra poética III*. 2.ed. Lisboa: Caminho, 1996.

APA, L. et al. *Poesia africana de língua portuguesa*: antologia. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003.

ARMSTRONG, K. O que é mito? In: ________. *Breve história do mito*. Trad. Carlos Nogueira. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. p.7-16.

AULETE, C. *Caldas Aulete digital*. Rio de Janeiro: Lexicon, [200-]. Disponível em: http://www.auletedigital.com.br. Acesso em: 24 set. 2008.

BACHELARD, G. Casa e universo. In: ________. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998a. p.55-85.

________. A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana. In: ________. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998b. p.23-53.

BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

________. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: ________. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. 4.ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1998. p.211-362.

________. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 4.ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARROS, M. de. *Poeminhas pescados numa fala de João*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BARROS, R. P. et al. *Analfabetismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos do Trabalho e Sociedade, 2006. Disponível em: http://www.iets.org.br/biblioteca/Analfabetismo_no_Brasil.pdf. Acesso em: 16 out. 2008.

BASEIO, M. A. F. *Entra a magia da voz e a artesania da letra*: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto. 2007. 274f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em http://www.teses.usp.br. Acesso em: 28 abr. 2008.

BASTOS, A. C. T. *Viagem e identidade em* Mazanga e O último voo do flamingo. Belo Horizonte, 2006. 183f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

BATISTA, Z. R. *Mia Couto: um tradutor de luares e silêncios.* Rio de Janeiro, 2004. 103f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: ________. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BIDINOTO, A. M. *História e mito em* Cada homem é uma raça, *de Mia Couto*. Santa Maria, 2004. 155f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria.

BIEDERMANN, H. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Trad. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

BLOOM, H. *A angústia da influência*. Trad. Marcos Santarrita. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORDINI, M. da G. Acervos e história da literatura: a fonte primária na escrita dos eventos. [199-?]. Disponível em: http://www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/gt/maria_bordini.php. Acesso em: 17 fev. 2010.

BORGES, M. M. *Terra sonâmbula*: identidade e memória nos (des)caminhos do sonho. Belo Horizonte, 1996. 98f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURNEUF, R; OUELLET, R. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

BRASIL. Lei n.10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei n.9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Brasília, DF. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.639.htm#art1. Acesso em: 30 mai. 2007.

CACCIA-BRAVA, E. de C. e; THOMAZ, O. R. Moçambique em movimento: dados quantitativos. In: FRY, P. (Org.) *Moçambique*: ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. p.21-58.

CAILLOIS, R. *Os jogos e os homens*: a máscara e a vertigem. Trad. José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.

CAMELO, P. A. *Poesia e alquimia em* Terra sonâmbula *de Mia Couto*. Recife, 2002. 112f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco.

CANDIDO, A. Literatura como sistema. In:________. *Formação da literatura brasileira*. 4.ed. São Paulo: Martins, 1971. v.2, p.23-5.

CARDOSO, B. *Mãe, materno mar*. Porto: Campo das Letras, 2001.

CARDOSO, R. C. *Olhares sobre Moçambique*: *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, e *A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão. Belo Horizonte, 2008. 88f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.157-74.

CARVALHO, G. M. G. de M. *Tradução, hibridismo fecundo*: um estudo da tradução dos contos de Mia Couto para a língua inglesa. Belo Horizonte, 1996. 170f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

CARVALHO, J. J. *A formação de palavras na Língua Portuguesa*: um estudo da fusão vocabular na obra de Mia Couto. Rio de Janeiro, 2008.

78f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

CAVACAS, F. *Mia Couto: brincriação vocabular*. Lisboa: Mar Além & Instituto Camões, 1999.

________. *Mia Couto: acrediteísmos*. Lisboa: Mar Além, 2001.

CÉSAR, A. Poetas e poesia de Moçambique. In: ________. *Parágrafos de literatura ultramarina*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1967.

CHABAL, P. No Reino de Caliban: homenagem a Manuel Ferreira, académico. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n.125/126, p.246-248, jul. 1992. Disponível em: http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=125&p=246&o=p. Acesso em: 23 set. 2008.

CHAGAS, S. N. *Nas fronteiras da memória*: Guimarães Rosa e Mia Couto, olhares que se cruzam. São Paulo, 2007. 160f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

CHAVES, R. Literatura e nacionalidade no contexto colonial. In: ________. *A formação do romance angolano*: entre intenções e gestos. São Paulo: Gráfica Bartira, 1999.

________. *Angola e Moçambique*: experiência colonial e territórios literários. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera Costa e Silva et al. 11.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHIZIANE, P. *Niketche: uma história de poligamia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

CINTRA, A. T. C. Autointertextualidade em romances de José Saramago: notas sobre a relação entre narrador e personagem. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. São Paulo: Abralic, 2008. 1 CD-ROM. Disponível em: http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/008/AGNES_CINTRA.pdf. Acesso em: 27 jan. 2009.

COSTA, H. *José Saramago*: período formativo. Lisboa: Caminho, 1997.

________. A construção da personagem de ficção em Saramago: da "Terra do pecado" ao "Memorial do convento". *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.151-52, p.205-17, jan. 1999. Disponível em: http://coloquio.

gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=151&p=205&o=p. Acesso em: 27 jan. 2009.

COSTA, L. A. *Pelas águas mestiças da História*: uma leitura de *O outro pé da sereia*, de Mia Couto. Niterói, 2008. 140f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense.

COUTO, M. *Raiz de orvalho*. Maputo: Tempográfica, 1983.

________. *Vozes anoitecidas*. Lisboa; Caminho, 1986.

________. *Cronicando*. 2.ed. Lisboa: Caminho, 1991.

________. *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

________. *Estórias abensonhadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

________. *Mar me quer*. Lisboa: Expo 98, 1997a.

________. *A varanda do frangipani*. Lisboa: Caminho, 1997b.

________. *Cada homem é uma raça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

________. *Vinte e zinco*. Lisboa: Caminho, 1999.

________. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

________. *O fio das missangas*. 4.ed. Lisboa: Caminho, 2004.

________. Entrevista com Mia Couto. [dez. 2003]. Entrevistadora: Vera Maquêa. *Via Atlântica*, São Paulo, n.8, p.205-17, 2005a.

________. *O último vôo do flamingo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005b.

________. *O beijo da palavrinha*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006a.

________. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006b.

________. *A crítica e a criação*. [jun. 2006]. Entrevistadoras: Rita Chaves e Tania Macêdo. São Paulo: Rádio USP, 14 de agosto de 2006. Disponível em http://www.radio.usp.br/programa.php?id=2&edicao=060814. Acesso em 15 ago. 2006c.

________. *Venenos de Deus, remédios do diabo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008a.

________. *O gato e o escuro*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008b.

________. *E se Obama fosse africano?* E outras interinvenções. Lisboa: Caminho, 2009a.

________. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009b.

________. Um café com Mia Couto. [set. 1997]. Entrevistadora: Ana Cláudia da Silva. In: SILVA, A. C. da. *A autointertextualidade na obra ficcional de Mia Couto:* história, ficção e análise. 2010. f. 264-272. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2010. p. 264-272.

CRISTÓVÃO, F. Lusofonia. In: CRISTÓVÃO, F. et al._(Dir. e Coord.) *Dicionário temático da lusofonia*. Lisboa: Texto, 2005. Verbete. p.652-6.

DÄLLENBACH, L. Intertexto e autotexto. In: DÄLLENBACH, L. et al. *Poétique*: Revista de Teoria e Análise Literárias. Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979. p.51-76.

DAMÁSIO, C. R. H. Negritude. *Espaço Acadêmico*, Maringá, n.40, ago. 2004. Disponível em: http://www.espacoacademico.com.br/040/40damasio.htm. Acesso em: 3 out. 2008.

DINIZ, É. R. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, de Mia Couto*: identidades em trânsito. Belo Horizonte, 2008. 123f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

EINSTEIN, A. *A teoria da relatividade especial e geral*. Trad. Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

FERREIRA, M. *O mancebo e trovador Campos Oliveira*. Lisboa: INCM, 1985.

________. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

FROEBENIUS, L.; FOX, D. C. *A gênese africana*: contos, mitos e lendas da África. Trad. Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Landy, 2005.

GARMES, H. *A convenção formadora*: uma contribuição para a história do periodismo literário nas colônias portuguesas. São Paulo, 1999. 2v. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

GENETTE, G. *Palimpsestos*: la literatura em segundo grado. Trad. Célia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

________. *Discurso da narrativa*. 3.ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GOMES, A.; CAVACAS, F. *Dicionário de autores de literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1997.

GONÇALVES, P. (Dados para a) História da língua portuguesa em Moçambique. Maputo, jan. 2000. Disponível em: http://www.instituto-camoes.pt/ cvc/hlp/geografia/portuguesmocambique.pdf. Acesso em: 25 set. 2008.

GUILLÉN, C. *Entre lo uno y lo diverso*: introducción a la literatura comparada. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

________. A estética do estudo de influências em literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.;

HAMILTON, R. G. *Literatura africana, literatura necessária*. Lisboa: Edições 70, 1981. v.1: Angola.

HAMPÂTÉ BÂ, A. A noção de pessoa entre os fula e os bambara. *Thot*, n.64, 1977. Disponível em http://www.casadasafricas.org.br. Acesso em: 18 mar. 2008.

HONWANA, L. B. *Nós matámos o Cão-Tinhoso!* São Paulo: Ática, 1980.

HOUAISS, A. et al. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 1.0.5a. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. 1 CD-ROM.

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

JAKOBSON, R. O que os poetas fazem com as palavras. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 12, p. 5-9, mar. 1973.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: JENNY, L. et al. *Poétique*: Revista de Teoria e Análise Literárias. Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979. p.5-49.

JESUS, S. M. de. *"Atropelada ou atropilada?"*: a construção narrativa de *O último vôo do flamingo*, de Mia Couto. Belo Horizonte, 2002. 100f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

JOBIM, J. L. O trabalho teórico na História da Literatura. *Miscelânea*, Assis, v.3, p.9-15, 1998.

________. O lugar da história na literatura. *Desenredo* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, v.1, n.1, p.41-52, jan.-jul. 2005.

JOLLES, A. *Formas simples*: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNOD, H. Usos e costumes dos bantos: a vida duma tribo do sul da África. 2.ed. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1974. 2v. Versão da edição francesa.

KARDEC, A. *O livro dos espíritos*. Trad. J. Herculano Pires. São Paulo: Federação Espírita do Estado de S. Paulo, 1983.

________. *O livro dos médiuns*. Trad. J. Herculano Pires. São Paulo: Federação Espírita do Estado de São Paulo, 1984.

LAJOLO, M. Literatura e história da literatura: senhoras muito intrigantes. In: MALLARD, L. et al. *História da literatura*: ensaios. Campinas: Editora da Unicamp, 1994. p.19-36.

LARANJEIRA, P. Moçambique: periodização. In: ________. *Literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995a.

________. Mia Couto: sonhador de verdades, inventor de lembranças. In: ________. *Literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995b.

________. Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa. *Revista de Filología Románica*, n.II, Anexos, p.185-205. 2001. Disponível em: http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fll/0212999x/articulos/RFRM0101220185A.PDF. Acesso em: 16 jan. 2009.

________. Agostinho Neto não é um poeta medíocre. *Jornal de Angola*. Luanda, 27 abr. 2008. Cultura. Disponível em: http://www.jornaldeangola.com/. Acesso em: 7 out. 2008.

LEAL, M. L. A memória e o futuro: processos de reescrita em João de Melo. *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres (Espanha), v.25, p.221-35, 2002. Disponível em: http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=298597. Acesso em: 27 jan. 2009.

LEITE, A. M. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Maputo: Imprensa Universitária: Universidade Eduardo Mondlane, 2003.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo; Ática, 1999.

LEMOS, M. Nyelete e o embondeiro. In: LIMA, H. P. *A semente que veio da África*. São Paulo: Salamandra, 2005. p.26-35.

LEONEL, M. C. *Guimarães Rosa*: *Magma* e gênese da obra. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

LÉVI-STRAUSS, C. Como eles morrem. In: LUCCIONI, G. et al. *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.91-103.

LIMA, H. P. A mesma árvore e seus muitos nomes. In: ________. *A semente que veio da África*. São Paulo: Salamandra, 2005.

LIMA, L. C. Documento e ficção. In: ________. *Trilogia do controle*: o controle do imaginário, Sociedade e discurso ficcional, o fingidor e o censor. 3.ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. p.413-54.

LÍNGUA: vidas em português. Direção: Victor Lopes. Produção: Paris Filmes, Riofilme, TVZero, Sambascope e Costa do Castelo. Intérpretes: José Saramago, Martinho da Vila, João Ubaldo Ribeiro, Madredeus, Mia Couto. Roteiro: Ulysses Nadruz e Victor Lopes. Fotografia: Paulo Violeta. Música: Paulo Ricardo Nunes. Manaus: Videolar, 2001. 1 DVD, 91 min., son., color. Documentário.

LOPES, H. Ilha da Inhaca. *Público*, Lisboa, 7 fev. 2009. Fugas, p.6-9.

LOURO, A. T. Banto/a, bantos/as 'vs.' "bantu" (invariável). In: COSTA, J. M. (Coord.) *Ciberdúvidas da língua portuguesa*. Lisboa,

2006. Disponível em: http://www.ciberduvidas.com/pergunta.php?id=18269. Acesso em 29 jan. 2009.

LUCENA, F. C. de. Uma etnografia dos significados da *Louvação ao Baobá*: sentidos na África e no Brasil. *África e Africanidades*, n.5, mai. 2009. Disponível em: http://www.africaeafricanidades.com/documentos/Uma_etnografia_dos_significados_da_Louvacao_a_Baoba.pdf. Acesso em: 10 nov. 2009.

MACÊDO, T. Os rios e seus (dis)cursos em Rosa, Luandino e Mia Couto. In: ________. *Angola e Brasil*: estudos comparados. São Paulo: Arte & Ciência, 2002. p.95-105.

MACÊDO, T.; MAQUÊA, V. Imprensa e percursos literários moçambicanos. In: ________. *Literaturas de língua portuguesa*: marcos e marcas – Moçambique. São Paulo: Arte & Ciência, 2007. p.11-38. (Coleção Literaturas de Língua).

MACHADO, A. M. *Tropical sol da liberdade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MACHADO, I. A. O cronotopo. In: *romance e a voz*: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Imago, 1995. p.241-96.

MACHADO FILHO, A. da M. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, 1985.

MAINGUENEAU, D. A paratopia do escritor. In: ________. *O contexto da obra literária*: enunciação, escritor, sociedade. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.27-44.

MAQUÊA, V. L. da R. *Memórias inventadas*: estudo comparado entre *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto. São Paulo, 2007. 330f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MARGARIDO, A. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MARTINON, J.-P. O mito da literatura. In: LUCCIONI, G. et al. *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.121-31.

MATUSSE, G. *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Lisboa, 1993. 182f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

MENDONÇA, F. Para uma periodização da literatura moçambicana. In: ________. *Literatura moçambicana*: a história e as escritas. Maputo:

Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988. p.33-45.

MENDONÇA, F.; SAÚTE, N. *Antologia da nova poesia moçambicana:* 1975-1988. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1994.

MIGNOLO, W. *Histórias locais/projetos globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MOELLWALD, B. C. E. *A poiesis da nação em Mia Couto*: fragmentos de um olhar. Florianópolis, 2008. 240f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

MORAES, A. M. R. de. *O inconsciente teórico*: investigando estratégias interpretativas de *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto. Campinas, 2007. 110 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

________. *O inconsciente teórico*: investigando estratégias interpretativas de *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto São Paulo: Annablume, 2009.

MOREIRA, A. Luso-tropicalismo. In: CRISTÓVÃO, F. et al. (Dir. e Coord.) *Dicionário temático da lusofonia*. Lisboa: Texto, 2005. Verbete. p.657-61.

MOREIRA, T. T. *O vão da voz*: a metamorfose do narrador na ficção contemporânea. Belo Horizonte, 2000. 223f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

________. *O vão da voz*: a metamorfose do narrador na ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005.

MORENTE, M. G. *Fundamentos de Filosofia*: lições preliminares. Trad. Guilhermo de la Cruz Coronado. 8.ed. São Paulo: Mestre Jou, 1980.

MOURA, S. P. de. *Uma varanda em outros páramos*: o real-maravilhoso em Mia Couto e Juan Rulfo. Santa Maria, 2003. 161f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria.

MOUTINHO, V. *Contos populares de Angola*: folclore quimbundo. 2.ed. São Paulo: Princípio, 1994.

MUNANGA, K. *Negritude*: usos e sentidos. 2.ed. São Paulo: Ática, 1988.

NASCIMENTO, E. *A poética do espaço-nação moçambicano em O último vôo do flamingo*. Rio de Janeiro, 2005. 215p. Tese (Doutorado em Semiologia) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NASCIMENTO, L. V. do. *A África no Serro-Frio*: vissungos de Milho Verde e São João da Chapada. Belo Horizonte, 2003. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

NEWITT, M. *História de Moçambique*. Trad. Lucília Rodrigues e Maria Georgina Segurado. Mem Martins: Europa-América, 1997.

NGOMANE, N. *A escrita de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa e a estética do realismo maravilhoso*. São Paulo, 2005. 199p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

NOA, F. *Império, mito e miopia*: Moçambique como invenção literária. Lisboa: Caminho, 2003.

NORONHA, R. *Os meus versos*. Maputo: Texto Editores, 2006.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

________. Tempo. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

NUNES, B.; BENCHIMOL, J. L. O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.14, p.279-90, dez. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid= S0104-59702007000500012&lng=e&nrm=iso&tlng=e. Acesso em: 28 set. 2008.

OLIVEIRA, I. D. de. *Identidade negada e o rosto desfigurado do povo africano (os tsongas)*. São Paulo: Annablume, 2002.

OLIVEIRA, J. O. de. (Org.) *Literatura africana*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1962.

OLIVEIRA, M. E. de. *O lugar da oralidade nas narrativas de Mia Couto*. Belo Horizonte, 2000. 127f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

________. *Vida nova em velhas estórias*: o desanoitecer da linguagem em Luandino Vieira e Mia Couto. Belo Horizonte, 2004. 253f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

OTINTA, J. do N. N. *Mia Couto*: memórias e identidades em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo, 2008. 142f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

PADILHA, L. C. Cartogramas: ficção angolana e o reforço de espaços e paisagens culturais. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T.; VECCHIA, R. (Org.). *A kinda e a misanga*: encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, 2007. p.205-15.

PASCAL, B. *Pensamentos*. Trad. Sérgio Milliet. 2.ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961.

PERUZZO, L. D. *Veredas desanoitecidas*: um estudo comparado das relações de poder e submissão em *Sagarana* e *Vozes anoitecidas*. São Paulo, 2002. 130f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

PINTO, J. Literatura identidade e política. *Jornal de Angola*. Luanda, 6 abr. 2008. Cultura. Disponível em: http://www.jornaldeangola.com/. Acesso em: 7 out. 2008.

PIRES, J. H. Explicação. In: KARDEC, A. *O livro dos espíritos*. Trad. J. Herculano Pires. São Paulo: Federação Espírita do Estado de São Paulo, 1983. p.7-8.

RAMALHO, J. *RE: Terra sonâmbula* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: anaclsv@uol.com.br em 6 fev. 2009.

RAMNOUX, C. Mitológica do tempo presente. In: LUCCIONI, G. et al. *Atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.29-40.

REZENDE, I. S. *O fantástico no contexto sócio-cultural do século XX*: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique). São Paulo, 2009. 240f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo.

RIOS, P. P. S. M. *A viagem infinita*: um estudo de *Terra sonâmbula*. Recife, 2005. 113f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco.

ROCHA, E. do C. A. *A utopia do diverso*: o pensamento glissantiano nas escritas de Édouard Glissant e Mia Couto. São Paulo, 2001. 340f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RODRIGUES JUNIOR. Livros de África. In: ________. *Encontros*. Coimbra: Atlântida, 1966.

RODRIGUES, J. C. Imagens do tempo. *Alceu*, Rio de Janeiro, n.2, p.15-35, jan./jun. 2002. Disponível em http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n4_Rodrigues.pdf. Acesso em 14 fev. 2005.

ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

________. *Sagarana*. 12.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

________. *Grande sertão*: veredas. 31.reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SAID, E. *Reflexões sobre o exílio* e outros ensaios. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SALUM, M. H. L. *África: culturas e sociedades* – guia temático para professores. 1999. Disponível em: http://www.casadasafricas.org.br. Acesso em: 1º nov. 2009.

SALVADOR, L. .R. C. *O lúdico em Mia Couto*: poeticidade da linguagem e consciência da história em *Vinte e zinco* e *O último vôo do flamingo*. Rio de Janeiro, 2002. 158f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SAMPAIO, N. A. de F. *Por uma poética da voz africana*: transculturações em romances e contos africanos e em cantos brasileiros. Belo Horizonte, 2008. 334f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

SANTOS, A. M. da S. dos. *Caminhos da memória*: uma reflexão sobre contos e crônicas de Mia Couto. Rio de Janeiro, 2003. 81f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SANTOS, A. V. F. *Ambiguidades e controvérsias do lugar da nação no discurso cultural moçambicano*: o caso Mia Couto. Salvador, 2008. 148f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia.

SANTOS, J. E. dos. *Os Nàgô e a morte*: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. Trad. Universidade Federal da Bahia. 12.ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

SANTOS, M. E. Herberto Hélder: territórios de uma poética. *Semear*: revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro, n.4 [2000?]. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/catedra/.

SARAIVA, S. da S. *A experiência do tempo em dois romances africanos*: *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* e *Mãe, materno mar*. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SARAMAGO, J. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001

SARUBBI, G. M. *Artesania do tempo em Terra sonâmbula de Mia Couto*. Niterói, 2008. 118f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense.

SEATTLE, C. Carta ao presidente dos Estados Unidos. 1854. Disponível em: http://www.cetesb.sp.gov.br/Institucional/carta.asp. Acesso em: 17 mar. 2010.

SECCO, C. L. T. R. Uma varanda sobre o Índico: entrelugar de sonhos, mitos e memórias... In: SILVEIRA, J. F. da. (Org.) *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999. p.385-98.

________. As margens do inefável: a significação poética dos velhos e aleijados em Guimarães, Luandino e Mia Couto. In: DUARTE, L. P. et al. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2000. p.117-21.

SERRANO, C.; WALDMAN, M. A África tradicional. In: ________. *Memória d'África*: a temática africana em sala de aula. São Paulo: Cortez, 2007. p.126-80.

SEVERO, R. T. *Análise semiolinguística de* O último vôo do flamingo: construção paratópica de uma nação em estado de ficção. São Leopoldo, 2008. 99f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

SILVA, A. C. da. *A infância da palavra*: um estudo comparado das personagens infantis em Mia Couto e Guimarães Rosa. São Paulo, 2000. 110f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

________. A morte e a morte em Mia Couto e Jorge Amado. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, XI, 2008, São Paulo. *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo: ABRALIC, 2008. E-book. 1 CD-ROM.

SILVA, A. C. da; VENTURA, S. R. *Ciranda de escritas*: reflexões sobre as literaturas do Brasil, Portugal e Áfricas de língua portuguesa. São Paulo: Biblioteca 24x7, 2010.

SILVA, A. S. *Guimarães Rosa e Mia Couto*: ecos do imaginário infantil. São Paulo, 2007. 120f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SILVA, F. C. da. *Contos africanos*. Rio de Janeiro: Ediouro (19--).

SILVA, M. de S. e. Apropriação/Expropriação. In: ________. *Do alheio ao próprio*: a poesia em Moçambique. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p.13-25.

SILVA, R. V. da R. *Romance e utopia*: *Quarup*, *Terra sonâmbula* e *Todos os nomes*. São Paulo, 2000. 194p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SILVA, V. M. de A. e. A periodização literária. In: ________. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976. p.349-59.

________. O campo dos estudos literários. In: ________. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa; Universidade Aberta, 1990. p.9-32.

SZAMOSI, G. *Tempo & espaço*: as dimensões gêmeas. Trad. Jorge Enéas Fortes e Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

TEDESCO, M. do C. F. *Narrativas da moçambicanidade*: os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional. Brasília, 2008. 227f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília.

TEIXEIRA, E. de A. *A reabilitação do sagrado nas histórias de João Guimarães Rosa e Mia Couto*. São Paulo, 2006. 342f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

TOSTES, P. R. M. *Entre margens*: o espaço-tempo na escrita de Mia Couto. Juiz de Fora, 2008. 114f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora.

UM RIO. Direção de José Carlos Oliveira. Produção associada: Marginal Filmes/Cinemate/Brás Filmes. Roteiro de António Cabrita e Luiz Carlos Patraquim. Intérpretes: Anabela Moreira, Jorge Mota, Cândida Bila, Mariana Coelho, Paula Guedes, Jorge Loureiro, Ana Magaia, Isaac Mandlate, Ana Paula Mota. Música: Paulo Lorga. Lisboa; Maputo: Marginal Filmes; Lusomundo, 2005. 1 DVD (120 min.), son., color.

VAINSENCHER, S. A. Baobá. Disponível em: http://www.fundaj.gov.br. Acesso em: 10 nov. 2009.

VEIGA, José J. *Sombras de reis barbudos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

VENTURA, S. R. *Três romances em diálogo*: estudo comparado entre *Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago, *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado e *Terra sonâmbula*, de Mia Couto. São Paulo, 2006. 330f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

________. Narrar para ser: algumas considerações sobre identidades em três romances do macrossistema das literaturas de língua portuguesa. In: SILVA, A. C.; VENTURA, S. R. *Ciranda de escritas*: reflexões sobre as literaturas do Brasil, Portugal e Áfricas de língua portuguesa. São Paulo: Biblioteca 24x7, 2010. p.168-83.

VOVELLE, M. *L'heure du grand passage*: chronique de la mort. Paris: Gallimard, 1993.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura*. 2. ed. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1971.

ZIRALDO. *Flicts*. São Paulo: Melhoramentos, 1988.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*: a "literatura" medieval. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.